

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

EL DECIR DE LA MEMORIA: DISCURSO Y PODER EN LA NARRATIVA DE PERLA SUEZ

IDÓNEA COMUNICACIÓN DE RESULTADOS
PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN HUMANIDADES: TEORÍA LITERARIA

PRESENTA:

LIC. GUSTAVO GONZÁLEZ GONZÁLEZ

ASESORA:



DRA. ANA ROSA REGINA DOMENELLA AMADIO

LECTORES:



DRA. MARÍA GUADALUPE CORREA CHIAROTTI

DR. ÁNGEL ALFONSO MACEDO RODRÍGUEZ



CIUDAD DE MÉXICO, ENERO DE 2019



CIUDAD DE MÉXICO, ENERO DE 2019

Agradecimientos

Agradezco a Conacyt y al Programa Nacional de Posgrados de Calidad por el apoyo que hizo posible la realización de esta investigación.

Agradezco a mi asesora, Ana Rosa Regina Domenella Amadio, por permitirme acompañarla en su canto de cisne.

Agradezco a mis lectores, María Guadalupe Correa Chiarotti y Ángel Alfonso Macedo Rodríguez, por su lectura atenta y sus recomendaciones puntuales.

Dedicatorias

Te dedico estas páginas, Lucila, como testimonio de amor y de rutas compartidas.

Te dedico estas páginas, Trilce, escritas al calor de tus desvelos

Contenido

Antedecir: En torno a la <i>Trilogía de Entre Ríos</i>	4
En torno a la <i>Trilogía de Entre Ríos</i> , hacia un estado de la cuestión.....	8
El decir de la memoria, o de cómo recordar es una acción política.....	18
Capítulo 1. El decir del yo: <i>Letargo</i> y la recuperación de la memoria.....	22
1.1 El umbral del decir: los procedimientos de la memoria.....	24
1.2 La perspectiva del decir: <i>Letargo</i> y la memoria como procedimiento literario.....	33
1.3 Decir el yo: <i>Letargo</i> y el sujeto ante el umbral de sí mismo.....	45
1.4 El decir del yo: <i>Letargo</i> y el mundo recuperado a la memoria.....	54
Capítulo 2. El decir interrumpido: La lógica de la composición en <i>El arresto</i>	64
2.1 El decir en construirse: Génesis, narración y memoria.....	65
2.2 El decir ante el sujeto: Lucien, memoria y violencia.....	79
2.3 El decir ante la representación de la realidad: las trampas del realismo.....	85
2.4 El decir interrumpido: la lógica del montaje en <i>El arresto</i>	93
El decir de la memoria.....	99
Bibliografía.....	106

Antedecir: En torno a la *Trilogía de Entre Ríos*

Lo que sucedió después, todavía sucede dentro de mí.

Perla Suez

La escritura habita el espacio de la ausencia. La palabra se levanta a la espera de una respuesta diferida. Quedará, si acaso, un testimonio de su paso al otro lado del abismo, del tiempo. La escritura de la memoria comienza con el sujeto, situado al umbral de sí mismo. El pasado se vierte desde su perspectiva y, a medida en que el discurso da forma a lo dicho, lo dicho adquiere las propiedades del discurso. Si la percha desde donde se narra el yo está hecha de pasado —del pasado propio—, la materia del recuerdo se vuelve indistinguible del discurso del recuerdo. El decir de la memoria es una toma de postura, una perspectiva que ordena, jerarquiza y otorga sentido a la experiencia. También, es discurso, y en el recorrer del decir hacia el otro, la palabra incide sobre el medio que recorre, el tejido social, la realidad objetiva dada. La perspectiva de la memoria también es una mirada ideologizada, una acción a favor o en contra de las hegemonías, del discurso del poder. En el decir de la memoria, el espacio de la ausencia se llena de discurso, de una existencia segunda que implica tanto un juicio de valor como una estrategia de supervivencia. Aquello que sucede en la memoria vuelve a suceder. Aquello que dice de la memoria sucederá en todas partes.

Cada palabra arrastra tras de sí la historia de sus alcances. Con el tiempo, hay palabras que han engordado tanto de sentidos que se vuelve una necesidad teórica la invención de un nuevo vocablo para atacar una única parcela de acción. Esto, sin embargo, traslada el problema a una larga serie de equivalencias y aproximaciones, a entradas de diccionario que suponen más un resumen histórico de metodologías que una instancia de definición. La alternativa reside en el ejercicio análogo de la clarificación, el recorrido para la

conceptualización de un fenómeno del pensamiento dado. Esta tentativa supondrá una delimitación de los alcances de la presente investigación, una promesa sobre las líneas en las que se pretenderá actuar, una confesión sobre todo el trabajo de reflexión que quedará pendiente. Para cada hueco, la posibilidad de una exploración futura.

Decir “memoria” remite a ciertas perspectivas teóricas que trasladan el foco de atención al ámbito de lo social, a la recuperación de una perspectiva y la disonancia que produce ante el discurso hegemónico del poder. Decir “memoria” remite al testimonio, al ejercicio del discurso literario como una acción política sin detenerse demasiado en la noción misma de discurso. Decir “memoria” invita a una reflexión que recorre el ámbito de los temas, los personajes y su apelación a un marco referencial, donde la mayor de las preocupaciones es una supuesta adhesión a una versión particular de la realidad objetiva dada. Importará más el estatuto de verdad del texto y su confrontación con otros discursos que los medios particulares de su expresión. Esta perspectiva de la “memoria” permitirá abordar el problema de la violencia, las relaciones de género, la inserción de la política en los distintos universos diegéticos, la exploración de la sexualidad, el trauma, las improntas de determinados grupos sociales y su búsqueda por un espacio que se reivindique como propio. Todas estas valiosas aproximaciones discutirán la inserción del texto literario en el ámbito público y rescatarán, a su vez, los ámbitos de participación de lo individual. Estas aproximaciones permiten pensar no sólo el mundo de la novela, sino aquel en que la crítica recibe el texto. La discusión será una toma de postura política, la lectura será un reconocimiento de la denuncia y una prueba de la potencia del testimonio. Y, sin embargo, pese a preocupaciones afines, la presente investigación seguirá otra ruta.

Aquellas perspectivas y aportaciones críticas, valiosas como son, suponen más una exploración temática; la condición literaria del objeto de estudio se entiende más como una circunstancia que como la particularidad misma que hace posible dicha exploración. Aquellas perspectivas bien podrían referirse a cualquier otro objeto de cultura —una obra cinematográfica, por ejemplo—, dado a que pocas se detienen en las particularidades de su expresión. Lo que me interesa recuperar en la presente investigación es la dimensión discursiva de la memoria, su funcionamiento en tanto problema y procedimiento literarios. Considero que las novelas que me propongo estudiar aportan una clave precisa para pensar el problema de la memoria desde la materialidad misma del discurso literario: el lenguaje. Al abordar la reflexión en torno al decir de la memoria, me preocupa el problema de su expresión, las bases desde donde se construye la perspectiva que enuncia y el alcance que adquiere desde su articulación literaria.

Para el caso, recuperaré algunas ideas de Paul Ricoeur que me permitirán explicar, primero, cómo la memoria, en tanto experiencia del tiempo y procedimiento mental mediante el cual el sujeto asimila la experiencia de ser en el tiempo, puede entenderse como narración y, al mismo tiempo, al constituirse como cosa relatada, transforma aquello que recuerda a partir de las estrategias que suponen la operación de narrar. Segundo, el pensamiento de Ricoeur me ayudará a exponer cómo este mismo procedimiento se sostiene y transforma cuando se traslada a un ejercicio de ficción, particularmente en las dos novelas que estudiaré en los siguientes capítulos. Cuando Ricoeur formula su perspectiva ante el problema de la memoria, su objeto de estudio no se centra en lo literario, sino en la experiencia general de la condición humana. La memoria, en tanto cosa narrada, es un procedimiento mental mediante el cual toda persona asimilaría la experiencia de ser en el mundo y, sin embargo,

en tanto discurso, sufrirá todos los accidentes de la palabra. Si la memoria se construye en estos términos, el problema de la construcción literaria de la narración puede trasladarse hacia la memoria, de la misma manera en que el trabajo de la memoria puede utilizarse para describir los procedimientos de los textos de ficción. Dado a que la articulación de la memoria es un problema retórico, las consideraciones de una perspectiva pueden aplicarse sobre la otra y esclarecer sus ámbitos de acción.

Las aportaciones de Ricoeur son particularmente sugerentes para las dos novelas que estudiaré en las siguientes páginas y para la perspectiva discursiva que me interesa resaltar y recuperar. Tanto en *Letago* (2000) como en *El arresto* (2001), la comprensión del pasado propio de los protagonistas supone uno de los principales problemas retóricos. Los sujetos de la narración se sienten obligados a dar cuenta de lo vivido, tanto en un intento por recuperar el mundo del recuerdo, como también en un afán por explicarse a sí mismos. La articulación de la memoria en tanto texto permitirá ofrecer una interpretación sobre las estrategias narrativas y la compleja construcción del yo que se crea a partir de su enunciación. Narrar desde la memoria implica un trabajo con la temporalidad, un esfuerzo de reconciliación entre el presente de la enunciación y la materia recordada. Cuando el narrador es el sujeto mismo que se recupera en la memoria, la percepción que el sujeto tendrá de sí rivalizará con los hechos relatados, supondrá una tensión que sólo se resuelve en la materialidad del discurso literario. Al mismo tiempo, su articulación en tanto texto literario supone también una serie de consideraciones conceptuales y simbólicas desde donde opera el discurso. La literatura, a pesar de su génesis individual y quizás solitaria, se inserta en el ámbito de lo público y circula y discute con el mundo que la recibe. Aquello que se dice en el discurso hace participar al otro en la medida de su alcance. Los procedimientos literarios

también son una vía de interrogación y exploración del mundo. Lo que sostiene al discurso transforma la materia del decir y supone una intervención en la esfera de lo dicho. Si el discurso literario aborda el problema de la expresión y lo funde con la materia recuperada al recuerdo, la manera en la que se recuerda se entiende como una forma de incidir sobre lo social, sobre la realidad objetiva dada. Aunque lo que resaltaré en las siguientes páginas será este “cómo”, espero que mi propuesta de análisis enriquezca a las diversas aproximaciones críticas que se han ocupado de las novelas pues, finalmente, encuentro que ambas labores se complementan entre sí y arrojan perspectivas sobre el funcionamiento de los textos en un contexto dado y las particularidades de su expresión.

En torno a la *Trilogía de Entre Ríos*, hacia un estado de la cuestión

La conversación que inaugura el texto literario no sucede en un vacío. Toda aproximación aparece mediada por las distintas instancias del campo intelectual en el que se inscribe. Este campo, como lo define Pierre Bourdieu (2002) es un “sistema de interacciones entre una pluralidad de instancias, agentes aislados, como el creador intelectual, o sistemas de agentes, como el sistema de enseñanza, las academias o los cenáculos, que se definen, por lo menos en lo esencial, en su ser y en su función, por su *posición* en esta estructura y por la *autoridad*, más o menos reconocida” (30). Abordar el estado de la cuestión implica describir la colocación del texto en el campo intelectual, indagar sobre las perspectivas autorales, señalar los consensos de la crítica y los espacios que quedan por explorar. En este apartado pretendo situar a la autora en el contexto en el que desarrolla su proyecto creador, ciertas líneas generales de su escritura y las distintas lecturas que ha propuesto la crítica literaria.

Perla Suez (Córdoba, 1947-) ha cultivado el ensayo, la novela y la traducción, aunque no puede decirse que la ruta de su carrera literaria haya seguido las pautas habituales. Aunque su formación es la de profesora de Letras modernas, Suez también tiene estudios de psicología y cinematografía. Esta formación multidisciplinaria, sospecho, la sensibiliza hacia la especificidad de distintos lenguajes artísticos. Aproximarse a la creación literaria no supondrá un traslado de un lenguaje artístico a otro, será más una decisión consciente de apelar a ciertos registros discursivos. De la misma manera, la construcción psicológica de sus seres de papel —sus personajes—, no se entiende como una prueba de algunos postulados teóricos emanados de la psicología. Lo que se advierte desde esta formación es una sensibilización ante la entidad huidiza que por simplicidad se llama “yo”, el problema retórico que se crea al entender al sujeto de la enunciación como el objeto de ésta. Finalmente, su formación en Letras modernas construye un marco referencial, lecturas compartidas con las que la misma autora se coloca dentro de la tradición literaria y el margen de maniobra que ensaya en su narrativa.

Suez comenzó su carrera en el género de la literatura para niños, obteniendo reconocimientos y becas de creación de distintos organismos y gobiernos. Su obra ensayística obtuvo reconocimientos de instituciones como la UNESCO. Gran parte de su trayectoria dentro del siglo XX se adscribe dentro del género de la literatura para niños o del ensayo, por lo que su obra narrativa para “adultos” es relativamente reciente, sólo lo que llevamos de siglo. *Letargo* (2000) marca su primera novela no dirigida a un público infantil. Esta novela se agrupa con *El arresto* (2001) y *Complot* (2004) y todas se integran como la *Trilogía de Entre Ríos*, la ilación dada por la permanencia de la presencia geográfica y las líneas temáticas compartidas. Aunque este nuevo giro de su obra supuso un hito, Suez jamás abandonó la

literatura para niños y, durante el siglo XXI, ha publicado once libros dentro del género. Sería motivo de otro trabajo encontrar resonancias y ecos entre género y género, continuidades temáticas y particularidades de expresión que dependieran del público objetivo.

Su narrativa para adultos ha cosechado reconocimientos nacionales e internacionales. La *Trilogía de Entre Ríos* recibió el Premio Internacional de Novela Grinzane Cavour-Montevideo en 2008 y el Primer Premio Municipal de Novela del Gobierno de la ciudad de Buenos Aires en 2012. *Humo rojo* (2012) fue galardonada con el Premio Nacional de Novela 2013 (Período 2009-2012) y fue finalista en el Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos 2013. *El país del diablo* (2015) obtuvo el Premio Sor Juana Inés de la Cruz 2015. Las novelas que integran la *Trilogía* también fueron finalistas en algunos certámenes y actualmente son reeditadas por Edhasa. Sus novelas han sido traducidas al inglés y francés, incluyendo también *La pasajera* (2008). Estas reediciones vuelven a hacer circular su obra entre el público, haciendo eco del interés crítico que suscitó.

Se ha querido leer la obra de Suez desde su contenido de denuncia, como una suerte de testimonio que se levanta contra los discursos del poder. Arfuch (2013) señala que, desde la segunda mitad del siglo XX, la narrativa argentina ha encontrado en la ficción una forma de decir lo indecible, de recorrer la estampa del trauma político y social, de sobrevivir a la estampa de la violencia. Las reseñas de la obra de Suez y las entrevistas publicadas, así como algunas lecturas particulares de obras que no abarcaré en esta investigación, suscribirían aquella función social de la literatura (Alberdi, 2012; Almeida, 2014; Averbach, 2004; Blanc, 2015; Estrada, 2015; Kanzepolsky, 2016; Luján Picabea, 2015; Lynch, 2004; Murrioni, 2010; Pérez, 2015; Rey, 2015; Rocha, 2006; Shua, 2004; Slukich, 2015). La denuncia leída en la obra literaria sería un vehículo para el testimonio del otro, la novela prestando su voz a los

que no la tienen. Sin embargo, se debe proceder con cuidado antes de aceptar este orden de lecturas políticas que suponen un salto interpretativo del texto hacia lo social sin mediar el problema de la expresión y los procedimientos artísticos del objeto en cuestión. Leer sin atenerse al discurso convierte a la novela en reportaje periodístico o, en el mejor de los casos, adscribe todo contenido simbólico a una lectura alegórica donde lo único que importaría sería el juego de sustituciones desplegadas.

Como se lee en la prensa literaria sobre la publicación de *El país del diablo* (Blanc, 2015; Estrada, 2015; Frieria, 2015; Luján Picabea 2015; Pérez, 2015; Rey, 2015; Slukich, 2015), existen motivos para pensar la obra de Suez bajo líneas políticas, bajo la idea de la denuncia y el testimonio formulado desde la ficción. Podría argumentarse, siguiendo otra vez esta línea, que la memoria se comporta como testimonio político y que, por lo tanto, vale extender esta lectura a toda la obra narrativa de Suez. *El país del diablo* abordaría la violencia de la conquista del desierto; *La pasajera*, el trauma de la dictadura y la tragedia de los desaparecidos; *Humo rojo*, el rencor y la violencia al interior del núcleo familiar a partir de la reelaboración del relato de Abel y Caín; *Complot*, la explotación de los caciques como correlato del abuso sexual y la trata de personas; *El arresto*, la represión militar durante la Semana Trágica de 1919; *Letargo*, la marginación de la comunidad judía y el fracaso de la familia en tanto unidad de organización social. La perspectiva de la denuncia puede englobar la obra, aunque no se ocupe del problema de la expresión.

Existen ciertas líneas temáticas rastreables a lo largo de la obra de Suez —además del rol que juegan las consideraciones en torno a la memoria como documento histórico o denuncia política—, pero la perspectiva desde la que pretendo reflexionar resulta más provechosa si se centra en *Letargo* y *El arresto*; en ambas novelas, la memoria se convierte

en un problema retórico y un procedimiento literario. Ambas novelas se articulan desde la construcción del mundo desde la perspectiva de un “yo” abocado a enfrentarse con su propio pasado y esto se traduce en un problema discursivo; esto es, la memoria no sólo se vuelve una tentativa temática, sino un procedimiento literario cuya resolución reside en el lenguaje. La construcción narrativa de *Complot*, novela que cierra la *Trilogía*, obedece a otras necesidades expresivas. Pese a compartir líneas temáticas afines, pese a su estructura compleja y la influencia que supone lo narrado sobre la narración misma, en *Complot* la memoria no se entiende como un problema retórico desde el cual se desprenda el resto del relato. No considero que el enfoque con el que pretendo estudiar las otras novelas sea el idóneo para *Complot*, por lo que sería objeto de otro trabajo y otra metodología la reflexión que abarcara la *Trilogía* en su conjunto.

Las diferencias en la aproximación al texto que he explicado en estas páginas crean un problema en el momento de trazar un estado de la cuestión. Aunque las aproximaciones críticas se acerquen a tratar el problema de la “memoria”, aunque utilicemos las mismas palabras, nos referimos a esferas y conceptos diferentes. Sus aportaciones me serán útiles cuando recurra en mi interpretación a instancias temáticas, simbólicas, políticas o sociales, pero necesitaré apoyarme en el aparato teórico para mi argumentación durante la mayor parte del análisis. Esta distancia crítica, sin embargo, no da cuenta de la mayor parte de los documentos críticos de la novela. Cuando se trabaja literatura contemporánea, la mayor parte de la crítica se encuentra en periódicos y entrevistas.

Aunque la narrativa para “adultos” ha despertado interés académico, el caudal crítico más abundante está compuesto por reseñas y entrevistas. Esto resulta inevitable cuando el ejercicio crítico nos acerca a la obra de algún autor vivo y activo. El periodismo literario,

aunque invaluable en su labor de divulgación y circulación, no está obligado a plegarse a las presiones del rigor académico. Las entrevistas buscan indagar sobre la perspectiva de la autora y, dado a que las preguntas expresan preocupaciones compartidas, las respuestas ofrecidas en cada una comienzan a parecerse. Además, la entrevista, en tanto género discursivo, supone preocupaciones distintas a las de la novela. La entrevista es una oportunidad de fundar el legado, crear una perspectiva autoral que oriente las posibilidades de lectura de una obra dada. Al mismo tiempo, esta misma perspectiva autoral manifiesta ciertas perspectivas ideológicas y sociales importantes, aunque no agoten los sentidos que crean las novelas. La entrevista arrojará datos importantes, protegerá contra la tentación de la sobreinterpretación, pero no circunscribe las posibilidades interpretativas de la novela. El discurso literario no se verifica extratextualmente; el texto se significa a partir de sus estrategias discursivas.

La crítica sobre *La Trilogía de Entre Ríos*, por lo general, entiende por “memoria” el testimonio político; una comprensión del término que no necesariamente compagina con las posiciones teóricas que anuncié en las páginas anteriores y en las que profundizaré en el primer capítulo. Estas perspectivas, quizás, exploren de manera más concreta su inscripción en lo social y el diálogo que establece frente a distintas zonas de conflicto, como la violencia, la sexualidad, la marginación y demás. Sin embargo, la lectura que propongo pretende desprenderse desde la materialidad discursiva del texto y pensar el problema de la memoria en tanto estrategia discursiva. Hacia el final cada análisis, sin embargo, a pesar de partir desde una perspectiva distinta, pretendo demostrar cómo las estrategias discursivas desplegadas y su diálogo posible con la perspectiva de Ricoeur pueden entenderse como acciones políticas, aunque lo que se entienda por memoria y política no sea lo mismo. Quizás entonces, palabras

como *memoria* y *política* se vuelvan algo más complejo y abarcador en el devenir de la crítica literaria, algo que sobrepase etiquetas como “testimonio” o “compromiso”. Memoria, entonces, remitirá a la configuración que el sujeto hace de sí mismo y se convertirá en el punto desde donde se articula toda posibilidad de enunciación. Política, entonces, remitirá a las posibilidades de acción del discurso en la medida en que se inserta en el ámbito de lo social y constituirá la clave desde donde se operan transformaciones en una realidad objetiva dada. La memoria, en la dimensión discursiva que inaugura el texto literario, podrá entenderse como una manera de intervenir en el ámbito de lo social y, por lo tanto, interpretarse como una acción política.

Frecuentemente, las aproximaciones críticas abarcan las tres novelas de la *Trilogía* para su exégesis. Los trabajos específicos sobre las novelas, sin embargo, presentan análisis cuya aplicabilidad puede extenderse a las demás. Dentro de esta suerte de trabajos, Rhonda Dahl Buchanan, su traductora al inglés y una de sus estudiosas más entusiastas, en su comentario a *Letargo*, describe la acción de la memoria desde su operación para la construcción de la narración y de los personajes. Buchanan (2003) analiza con cierto detalle la perspectiva memoriosa de la narrativa de Suez. Ella entenderá “memoria” como una estrategia retórica que permite aproximarse a la novela y discutir la carga política que se esconde en su interior. Desde esta perspectiva se desprende su análisis y se extiende hacia perspectivas y generalidades de la narrativa argentina del presente siglo, en la misma línea que describe Arfuch (2013).

Aunque se puede decir que la evocación es una característica inherente de la literatura, en la narrativa argentina de las últimas décadas, publicada tras la recuperación de la democracia en 1983, los escritores han acudido más que nunca al acto de recordar como manera de enfrentar

los horrores de la dictadura más sangrienta del país y la violencia perenne del pasado. Los escritores argentinos contemporáneos que recurren a la memoria como el instrumento supremo para recrear una historia traumática en sus obras, enfrentan el dilema de como “nombrar lo Innombrable”. (Buchanan, 2004: 185)

Julia Inés Muzzopappa también recurre a la explicación de la memoria en *Letargo*, ahora desde la perspectiva del viaje y de la lectura como viaje. “El acto de recordar es siempre colectivo, sin entender exclusivamente que se lleve adelante por varios sujetos, sino que todo sujeto que hace memoria es múltiple” (Muzzopappa, 2010: 3). Muzzopappa también recurrirá a Ricoeur para pensar las condiciones de producción de la enunciación misma y la construcción problemática del narrador, aunque el problema de la memoria siempre regresará a sus aspectos temáticos.

Además de los trabajos específicos sobre *Letargo*, existen fuentes que pretenden servir de puente entre las tres novelas que, por los elementos que las unen, permiten ser estudiadas en conjunto. Rita Gnutzmann (2005) establece que los puntos de contacto de la novela se permiten desde la construcción de personajes; las tres novelas “colocan en el centro del argumento a jóvenes, despiertos e incorruptos aún, que interrogan al mundo que los rodea, sin los lastres de las convenciones y aún cercanos a la palabra original, no vaciada de sentido. En las tres, además, la memoria juega un papel esencial” (Gnutzmann, 2005: 431). La importancia de la violencia como punto de contacto es preponderante en las novelas y Gnutzmann analiza a los personajes desde esta perspectiva. Nora Domínguez (2006) también estudia las tres novelas desde el tema de la violencia, aunque ella se aboca por el estudio de *Letargo* y *Complot* (2004). Para Domínguez, la historia de la región de Entre Ríos se explica a partir de la violencia y liga esta discusión en un estudio sobre lo femenino, el contexto de

lo femenino en las novelas y las valoraciones desprendidas de ello, todo a la luz de la historia de Argentina.

Las voces de estos textos se mueven entre el recuerdo de la infancia y su escritura, un lugar donde escribir implica despejar el espacio retórico para el relato de otras iniciaciones: en la historia familiar, en la locura, en el orden sexual, en la política. Relatar es adueñarse de un legado (un documento, un manuscrito), de una herencia (una historia personal), de una descendencia anómala, que se cuenta en pasado y vuelve al pasado no solo para desarticular sus sentidos sino para revelar un orden de clausuras que no llegaron. (Domínguez, 2006)

Fernando Reati también estudia las tres obras en conjunto. Entiende, como Domínguez, la visión de la historia de Argentina como violencia, aquí a la luz de las consideraciones sobre la memoria. Se juega, entonces, a decir lo indecible, desde la memoria; la imposibilidad de la palabra ante la historia entendida como hecho doloroso y memorioso. “Se trata pues de la historia argentina vista como puesta en escena de un trauma (o traumas) original. Es revelador que una noción tan cargada de significados como ‘trauma’ venga a la mente cuando se piensa en los relatos de Suez” (Reati, 2008). Y en la memoria se esconde el dolor de la historia. La narración se propone como negación del olvido, como cura al dolor o, mejor, la lucha contra ese dolor.

Sylvia Iparraguirre, tras la presentación de la edición de Norma de la *Trilogía de Entre Ríos*, también discute las obras en las líneas generales que ya se han mencionado: vida e historia que se juegan en la ficción; memoria y violencia como ejes dominantes de las tres novelas. “La literatura que indaga esos bordes donde habita la gente que no tuvo voz ni voto” (Iparraguirre, 2007).

Carolina Rocha (2016, 2010a, 2010b, 2008), quizá su estudiosa más entusiasta, ha publicado trabajos sobre cada una de las novelas de la *Trilogía*. Sus distintos artículos discuten los problemas de la conformación de la identidad y su distancia frente al universo narrado, el problema del yo ante el recuerdo y las posibilidades de la memoria como agente creativo. Como punto de partida para la reflexión en torno de los procesos de integración de las comunidades migrantes judías, Rocha entiende *Letargo* y *El arresto* como novelas de formación y, con esto, “Suez performatiza esas dos tendencias, la afirmación y la transgresión, tanto mediante la elección de una forma canónica, la novela de formación, [...] la preeminencia de experiencias formativas y la problematización del recuerdo” (Rocha, 2010b: 77-78). Rocha lee en aquel trabajo sobre el pasado propio no una forma de asimilación de la experiencia, sino una serie de episodios de aprendizaje donde los sujetos de la enunciación lucharán para comprender las reglas que animan el orden social dado. Por otro lado, en los estudios de Rocha no se omiten las inscripciones discursivas de las comunidades marginales que permanecen en combate contra el olvido o su asimilación dentro de la ideología dominante. Esta lucha desde la otredad es un motivo de permanencia.

Los estudios de género han leído la obra de Suez en paralelo con otras autoras argentinas contemporáneas. Domínguez (2007) busca en la comparación el grado en que se afirman los roles de género y la violencia que esto entraña. Bajo esa misma línea, la tesis doctoral de González (2016) explora la performatividad de las nociones de género y la confrontación entre los distintos modelos para comprender el mundo. Del choque violento entre dos visiones de mundo, los personajes reivindicarán espacios de rebeldía y libertad contra la tradición y la angustia del mundo que se pierde.

Una multitud de poéticas de la memoria se exhibe en las lecturas de la *Trilogía de Entre Ríos*. Estas impresiones hacen eco de lo que significa la escritura para la escritora y el valor que tiene en sí mismo el acto de narrar. “En la escritura he vuelto a instalarme en ese territorio que me ha dado anclaje y perspectiva. Escribir como viaje a la memoria. El viaje de redescubrir lo vivido en ficción, bajo la luz del que cree que regresa al lugar de donde partió” (Suez, 2007). Queda, sin embargo, la reflexión ante el problema retórico del cómo.

El decir de la memoria, o de cómo recordar es una acción política
 Detrás del decir de la memoria, el sujeto ante el umbral de sí mismo. La memoria no sólo será la estructuración narrativa mediante la cual el sujeto internaliza la experiencia, también debe entenderse como un juicio hacia lo vivido, los seres que habitan el recuerdo y las relaciones del mundo que describe el sujeto en su tránsito al pasado. El decir de la memoria se apoya en los supuestos del “yo”. La memoria confronta al sujeto en el presente de la enunciación con otro ser que comparte el nombre y la historia pero que con dificultad puede reconocerse como sí mismo. Si se acentúa la ruptura entre el presente que ejerce la memoria y el pasado confrontado, el discurso abarcará la dimensión de la pérdida. Si la mirada al pasado reconcilia al sujeto con los cimientos en los que funda su identidad, el discurso habrá recuperado lo vivido en una segunda existencia.

Los siguientes capítulos suponen una reflexión en torno a las posibilidades del decir de la memoria a partir de su articulación en dos novelas de Perla Suez. Cada análisis tendrá necesidades específicas y metodologías distintas, pero cada perspectiva complementa a la otra. En ambas novelas, el relato se estructura a partir de la articulación de la memoria y su operación, al interior del texto, desprende posibilidades de interpretación. Al mismo tiempo,

ambas novelas comparten líneas temáticas y procedimientos literarios que profundizan sus afinidades y motivan un estudio compartido.

En el primer capítulo, me dispongo estudiar la construcción de la narradora-personaje en *Letargo* a partir de las estrategias retóricas de la memoria y cómo la recuperación del propio pasado —al convertirse en una expresión de lo social— puede leerse como una acción política. Para el caso, comenzaré por establecer un marco teórico y conceptual para abordar la cuestión de la memoria que servirá para el análisis de ambas novelas. Esta formulación constituirá parte de ese capítulo para abordar inmediatamente el problema de la memoria en tanto procedimiento literario a partir del análisis de *Letargo*. Sin embargo, como detallaré más adelante, las formulaciones sobre el problema de la memoria no dan cuenta de su estatuto de verdad, asunto sólo sujeto a ser comprobado extratextualmente; la memoria es, finalmente, falible. Por lo mismo, encuentro necesario abrir el marco teórico a las propuestas de las escrituras del yo, para abordar el problema retórico del “yo” y el grado de cercanía con la “verdad” que todo ejercicio autobiográfico demanda. Finalmente, la dimensión discursiva sufre, al constituirse como narración y al articularse desde el texto literario, todos los accidentes del discurso. La articulación de la memoria puede entenderse como una forma de trasladar la materia en la que sustenta la identidad, los presupuestos del “yo”, hasta un “otro”. La acción de enunciar conlleva un fuerte componente social. Las marcas discursivas suponen una transformación de aquello que se dice en la medida en que se dice. El decir de la memoria, en la medida que avanza, transforma la materia del recuerdo, al tiempo de modificarse por su mismo contenido. De ahí las evaluaciones del mundo que todo acto de memoria supone y, en la medida en que se vuelven comunicables a partir de la enunciación, se inscriben dentro de lo social. La perspectiva ideológica de la mirada que recuerda supone una vía de

confrontación contra la realidad objetiva dada, contra los órdenes dominantes y, desde esta perspectiva, la manera de recordar, de articular la memoria, se convierte en una acción política.

La reflexión en torno al sujeto que enuncia desde sí presenta la oportunidad de pensar la articulación de la memoria desde una perspectiva distinta en el análisis de *El arresto*. Si bien las precisiones sobre el funcionamiento de la memoria se mantienen, la estructura de la novela crea, alrededor del discurso, un afuera del relato —también ficcional— donde se observa la dimensión política del acto de recordar. La voz narrativa, la pretensión de representar una realidad objetiva dada y la lógica que articula el discurso en la composición delimitan los alcances de la novela. Entonces, para seguir pensando obsesivamente esa misma idea —“recordar es una acción política”—, propongo un análisis a partir de distintos ejes que suponen, otra vez, una ampliación del marco teórico hacia otras perspectivas. Por eso recupero ciertas consideraciones generales del género novela para describir la construcción de la voz narrativa y el decir de la memoria y discuto la inscripción de la novela dentro de cierta tradición de raigambre realista. Si el ejercicio de la memoria se propone como una representación apegada a la realidad objetiva dada, existen ciertas implicaciones sobre las estrategias narrativas que condicionan la articulación y recepción de la novela. Suscribir cierta pretensión de realismo implica una decisión ética ante los hechos narrados, sobre todo cuando existe una fuerte carga ideológica que lo motiva. Por último, me interesa abordar los textos insertos en la novela y las implicaciones que tienen en la lógica del montaje, en la reunión de los fragmentos que implica la transformación de la experiencia en memoria, en cosa narrada. La lógica de la composición extremará las consecuencias políticas de entender el discurso de la memoria como una acción política.

Recordar es una acción política. La escritura será una marca que pretende establecer la permanencia, aunque su mera formulación dé cuenta de las dimensiones de la pérdida. Si el “yo” no existe solo, si la memoria arrastra tras de sí todo un mundo donde se inscribe la experiencia de ser, el decir recorrerá la dimensión exacta de la ausencia. Ante la muerte, ante el olvido —otra variante de la muerte—, el decir de la memoria traslada hasta el otro aquello a lo que se aferra el sujeto. Ante el fracaso, ante la pérdida, la negativa a olvidar. Ante la imposibilidad de la experiencia, ante la fractura, el decir de la memoria restituye lo perdido.

Capítulo 1. El decir del yo: *Letargo* y la recuperación de la memoria

El que me conduce hacia mí mismo, me mata.

Clemens Brentano

La escritura es un surco que ensaya la permanencia. Aquello que queda interroga la sustancia que lo forma, al tiempo de cercar la ausencia que lo encierra. La escritura es una de las modalidades de la memoria, una clave que descifra la vivencia y traslada hacia un otro lo que queda del yo. Desde el umbral de la memoria llega al yo una constancia de un pasado, la certeza de un mundo compartido, poblado y amenazado por las tentaciones del olvido. La memoria, armada de literatura, se aferra a lo perdido e inaugura una segunda existencia. Narrar el yo implica comunicar esa segunda existencia, oponer al silencio y al olvido la constancia de paso sobre paso.

Perla Suez articula su narrativa desde puntos dolorosos y muchas veces incómodos. Sus personajes son arrastrados a la búsqueda de sus orígenes, a intentar sobrevivir el trauma que los funda, a traspasar los límites de la Historia que los atraviesa, a dar sentido a lo vivido y, con esto, a sí mismos. El yo que se construye en su narrativa se edifica a partir de la recuperación de la memoria, proceso que implica no sólo la reconstrucción del yo, sino del mundo y los acontecimientos que le dieron forma. Así, la memoria se entiende como un proceso para internalizar la experiencia, para otorgarle sentido. Las condiciones de la memoria y su recuperación, las particularidades del sujeto que recuerda y las estrategias narrativas que despliega en ese recorrido de sí mismo se manifiestan a partir de la materialidad del discurso literario. Aquello que narra, desde lo que afirma y lo que oculta, con cada cambio de perspectiva, delimita sus alcances. De esta manera, preguntar cómo narrar equivale a decir cómo recordar. Y aquello que se recuerda, estructurado y

reconfigurado desde la memoria, también es susceptible de ser transformado por la acción de enunciarse. Las novelas agrupadas en la *Trilogía de Entre Ríos* (2006) son narraciones que recorren estos umbrales del yo. Detrás de la memoria recobrada se distingue una respuesta al mundo que habita. Y este mundo no sobrevivirá intacto a este encuentro.

La articulación de la memoria es la articulación del yo. El decir del yo se apoya en aquello que lo forma y, al mismo tiempo, transforma esa sustancia por la acción de enunciar. Cuando se enuncia el “yo”, cuando se articula desde el discurso narrativo, se busca convertirlo en una experiencia comunicable. Aquel acto de prestidigitación transforma al individuo y los procesos de asimilación de la experiencia dada en un objeto discursivo de carácter social, cuya posterior inserción en lo real puede entenderse como una acción política. Así, los procedimientos discursivos mediante los cuales se presenta la memoria son indistinguibles de aquello que se desea resguardar del olvido. El discurso literario nunca es inocente. La clave en la que se recuerda interroga constantemente aquello que se recuerda.

En el presente capítulo pretendo estudiar cómo se construye a sí misma la narradora en *Letargo* a partir de la memoria y cómo esta recuperación del propio pasado —al incidir sobre lo real—, puede entenderse como una acción política. Además, pretendo establecer ciertas pautas teóricas y conceptuales sobre las que considero fundamentar mi interpretación. Para el caso, encuentro imprescindible comenzar por una discusión teórica sobre los procedimientos de la memoria, buscando delimitar los alcances de esta investigación y detallando sus fundamentos conceptuales. En el apartado siguiente discutiré cómo entender memoria como un procedimiento literario y su funcionamiento en *Letargo*. Esta discusión es de suma importancia pues considero que ahí se encuentra la nota de cruce entre los procedimientos narrativos de las dos novelas que estudiaré y una clave para su interpretación.

Los siguientes apartados suponen análisis complementarios entorno a las preguntas “qué” y “cómo”. En el primero de ellos centro la discusión en torno al problema de la retoricidad del yo, el complejo entramado teórico que surge de colocar al sujeto y su confrontación consigo mismo y con su pasado como el conflicto narrativo, sirviéndome del andamiaje teórico de las escrituras del yo. En el último apartado analizaré cómo los procedimientos de la memoria suponen una vía de superación del trauma y la violencia al tiempo de convertirse en una experiencia comunicable y, por sus características, social —y, por lo mismo, política. Este yo que narra y que se narra a sí mismo despliega estrategias textuales que no sólo dan cuenta de sí, sino también suponen una evaluación del mundo, así como de los otros que lo habitan. Las relaciones que funda ese yo con el mundo que narra se manifiestan desde el texto mismo, por lo que deberá ponerse especial atención a la articulación de la narración, y cómo ésta repercute en la construcción del tiempo, la trama y los espacios de indeterminación que se crean a lo largo de la novela. La voz narrativa establece un diálogo con la estructura de la novela, la narración y el mundo narrado. La construcción fragmentaria del texto y la articulación compleja de la voz narrativa adquieren su coherencia a partir de la memoria, que servirá no sólo de origen y de hilo conductor, sino también como un destino que sobrepasa los alcances del sujeto.

1.1 El umbral del decir: los procedimientos de la memoria

Detrás de la modernidad, el desconcierto ante la escisión entre conocimiento y experiencia, ante la posibilidad de la supresión y el fracaso de la categoría “sujeto”. La ruptura supone un cambio radical en la manera en la que se pretende comunicar la experiencia, en la manera en que se crean los vínculos que fundan la noción misma de comunidad. Walter Benjamin

deplora la pérdida. “¿Qué valor tiene toda la cultura cuando la experiencia no nos conecta con ella?” (Benjamin, 2007: 218). ¿De qué los objetos de la cultura si el sujeto no los habita? Este conflicto anida en el centro del arte narrativo, desde sus inicios en tanto género y desde su conquista del campo editorial. El traslado de la acción de narrar de la comunidad al libro, de lo social al silencio, supone una ruptura casi insalvable con los medios de comprensión del mundo precedentes. “El narrador siempre extrae de la experiencia aquello que narra; de su propia experiencia o bien de aquella que le han contado. Y a su vez lo convierte en experiencia de quienes escuchan sus historias. El novelista en cambio se halla aislado. El lugar de nacimiento de la novela es el individuo en soledad” (Benjamin, 2009: 45). ¿Qué puede comunicar la novela cuando la posibilidad de la experiencia parece vedada?

Agamben, siguiendo la perspectiva de Benjamin, encuentra en la vida en la ciudad el principio mismo de la imposibilidad, ya no de la comunicación de la experiencia, sino de su misma existencia. “Pues así como fue privado de su biografía, al hombre contemporáneo se le ha expropiado su experiencia: más bien la incapacidad de tener y transmitir experiencias quizás sea uno de los pocos datos ciertos de que dispone sobre sí mismo” (Agamben, 2007: 7). El relato del sujeto moderno es el de la pérdida de sí mismo y del mundo que lo engendra. El pasado se anula en su insignificancia, en su incapacidad de comunicar el sentido de lo vivido. Bajo esta perspectiva, el relato de la pérdida jamás podrá reparar lo perdido. La modernidad atenta así contra el sujeto. La experiencia, aquel testimonio de tiempo vivido, de historia, de cultura, se vacía de sentido ante la disgregación, la soledad, la insignificancia. Aquello que se vive no puede transformarse en experiencia ni asumirse como sustancia comunicable. Y la imposibilidad se extiende al testimonio, a la ficción, a la ausencia cotidiana.

Cada acontecimiento, en tanto que común e insignificante, se volvía así la partícula de impureza en torno a la cual la experiencia condensaba, como una perla, su propia autoridad. Porque la experiencia no tiene su correlato necesario en el conocimiento, sino en la autoridad, es decir, en la palabra y el relato. Actualmente ya nadie parece disponer de autoridad suficiente para garantizar una experiencia y, si dispone de ella, ni siquiera es rozado por la idea de basar en una experiencia el fundamento de su propia autoridad. Por el contrario, lo que caracteriza al tiempo presente es que toda autoridad se fundamenta en lo inexperimentable y nadie podría aceptar como válida una autoridad cuyo único título de legitimación fuese una experiencia. (Agamben, 2007: 8-9)

El testimonio, en tanto testimonio, carece de expresión. El discurso literario, en tanto discurso, si se articula desde su propia soledad y regresa a ella, carece de expresión. Para que el sujeto vuelva a habitar los objetos de su cultura se requiere de algo más que una vuelta al pasado; los cambios introducidos por la crisis de la modernidad tienen —y tendrán en el futuro previsible— un carácter de irrevocables. La imposibilidad de la experiencia habita en la imposibilidad de su expresión. El pasado que da forma al sujeto se desprende de su significado. “La rememoración complementa la ‘vivencia’. En ella se precipita la creciente autoalienación del hombre, que hace inventario de todo su pasado como capital ya sin valor. La reliquia procede del cadáver, rememoración de la experiencia ya difunta que, eufemísticamente, se llama vivencia” (Benjamin, 2007: 290). La permanencia ensayada por el recuerdo queda a la espera de su expresión. La rememoración, en tanto práctica ensayada desde la soledad, adopta el destino que Benjamin describe para la novela, aquel ejercicio narrativo que no se fundamenta en la experiencia. La rememoración se sumará entonces al catálogo de prácticas que conducen a la alienación.

La ficción no necesita fundamentarse en el testimonio para restituir el sentido de la experiencia en el discurso literario. La praxis de la memoria trasciende sus estatutos de

verdad. La escritura literaria, para ensayar la permanencia, traslada lo que queda del yo al ámbito del otro, combate el silencio y la soledad a través de la posibilidad de su expresión. La literatura puede entenderse como un ejercicio de la memoria, una vía para asimilar la experiencia y, por lo tanto, de restituir su sentido al reincorporarlo dentro de lo social. El tránsito de la memoria por el discurso literario supone la posibilidad de su expresión. Este recorrido permitirá que el decir de la literatura se constituya en tanto experiencia en el sujeto que escucha, en el sujeto que lee.

La memoria, como la obra de arte, se construye como artificio y, en cuanto a su praxis, es un fenómeno mental fundamentalmente humano, en tanto que su ejercicio recaería en toda persona. La ficción, cuando se fundamenta en la memoria para reconstituir el sentido de la experiencia, recurre a ella en tanto procedimiento mental y en tanto discurso. Al atender ambas perspectivas se entreabre la posibilidad de comprender el ejercicio de la memoria como una acción política, de observar la conformación ideológica, cultural y personal del recuerdo y su inserción en tanto discurso que incide sobre lo social y, por tanto, lo real, siguiendo las vías de acción propuestas por su constitución. El discurso nunca es inocente; la posibilidad de la permanencia está en juego.

Para definir conceptualmente lo que entenderé por *memoria* en la presente investigación, tanto como procedimiento mental como discurso social, recuperaré algunas ideas de Paul Ricoeur que permitirán sostener y dimensionar el análisis de *Letargo* y *El arresto*. Las reflexiones de Ricoeur expuestas en *Tiempo y narración* me permitirán explicar, primero, cómo la memoria, en tanto experiencia del tiempo, puede entenderse como una narración y cómo, a partir de este hecho, opera una transformación en la materia que recuerda; segundo, cómo se sostiene este mismo procedimiento cuando se traslada a la

ficción y, en particular, a los textos que estudiaré en estas páginas; tercero, cómo el discurso de la memoria se constituye como una forma de incidir sobre lo real y, mediante su expresión, se posibilita la transmisión de la experiencia. La articulación de la memoria en tanto texto narrado permitirá ofrecer una interpretación sobre las estrategias narrativas y la compleja construcción del yo que proponen. Narrar desde la memoria implica, necesariamente, una relación precisa con la temporalidad, tanto la del relato como la del momento de la enunciación. Dicha temporalidad, a su vez, puede entenderse como la percepción del enunciador sobre el tiempo, que es *su* tiempo; dicha percepción que, por su construcción o articulación como discurso narrado, y en este caso concreto como discurso literario, supone también una relación comunicante con el lector; si consideramos que todo acto de enunciación estaría dirigido desde un enunciador a un enunciatario.

Las consideraciones de Ricoeur sobre tiempo y narración resultan particularmente útiles para presentar los términos en los cuales memoria y narración se juegan en *Letargo* y *El arresto*. La memoria, en tanto narración, para volverse comunicable, adquiere la materialidad del discurso y, en tanto tal, sufre los accidentes del discurso. Para definir *memoria* en tanto narración, primero habrá de abordar qué características del discurso inciden en ella. Finalmente, la memoria para Ricoeur es un procedimiento mental, fundamentalmente narrativo, común a los seres humanos. “Toda narración presupone, por parte del narrador y de su auditorio, familiaridad con términos como agente, fin, medio, circunstancia” (Ricoeur, 2009: 118). Compartimos un código dado en el cual ciertas funciones son reconocibles, desde las condiciones de enunciación —en el discurso literario— hasta nuestro sitio de lectores. A este código compartido cuyas funciones son reconocibles tanto por el enunciador como por el enunciatario le llama Ricoeur la red conceptual de la acción, lugar donde se alojarán todas

las inscripciones simbólicas del discurso. La acción sucede en el tiempo y su significado es posible por las mediaciones simbólicas, o aquello por lo cual el significado, tanto el implícito en el término mismo como el otro de segundo grado, el autónomo, es posible. Y esto se permite por la acción del tiempo en la narración. El tiempo configura las posibilidades de expresión y recepción, ya que “la comprensión de la acción no se limita a una familiaridad con la red conceptual de la acción y con sus mediaciones simbólicas; llega hasta reconocer en la acción estructuras temporales que exigen narración. En este plano permanece implícita la ecuación entre narrativa y tiempo” (Ricoeur, 2009: 123). Pero el tiempo adquiere sentido, significado, es decir, se torna en experiencia, en la medida en que se articula como narración. La memoria, en tanto tiempo, en tanto narración, se resuelve desde las mismas perspectivas. Al mismo tiempo, la memoria se convierte en discurso y vuelve pública la experiencia en los alcances de su expresión.

Si la experiencia del tiempo es articulada en tanto narración, esto significa que dicha experiencia construye su propia trama. El discurso literario, si se construye desde la memoria, también es tocado por estas consideraciones sobre el tiempo. La trama de la memoria “combina en proporciones variables dos dimensiones temporales: una cronológica y otra no cronológica. La primera constituye la dimensión episódica de la narración: caracteriza la historia como hecha de acontecimientos. La segunda es la dimensión configurante propiamente dicha: por ella, la trama transforma los acontecimientos en historia” (Ricoeur, 2009: 133). La narración no solo *historiza* los acontecimientos, les dota además de significado. El problema sobre del tiempo exige ser narrado para su resolución; única construcción posible, aún con todas sus limitaciones, de la experiencia del tiempo. Así, “el problema de la relación entre tiempo y narración culmina en esta dialéctica entre la aporética

y la poética de la temporalidad” (Ricoeur, 2009: 140). Poética cuyos conflictos se resuelven en la medida de la ejecución de la narración. El acto de narrar se vuelve, en el pensamiento de Ricoeur, el único medio por el cual es posible la experiencia y el significado, pero al mismo tiempo, la experiencia y el significado engendran la narración en la medida del conflicto preexistente de la expresión, como si entonces debiera concebirse todo esto en la coerción a “otorgar a la experiencia temporal como tal una narratividad incoativa que no procede de la proyección —como se dice— de la literatura sobre la vida, sino que constituye una auténtica demanda de narración” (Ricoeur, 2009: 144).

Si aceptamos esta reflexión sobre las relaciones entre tiempo y narración, falta considerar en qué medida es posible y con qué características la percepción del tiempo como memoria altera las posibilidades de la enunciación. “La posibilidad del recuerdo surge de un acumulativo horizonte estructural de la experiencia misma” (Kerby, 1991: 21). Porque, como afirma Ricoeur, la experiencia del tiempo exige su narración y, además, es narrable en cuanto a la estructura posible de los acontecimientos. Así, “pasado y futuro pueden ser comprendidos precisamente porque [la memoria] todavía es el más o menos operativo horizonte del presente; es el contexto en el cual el presente (p. e., la percepción) se vuelve significativo, el trasfondo contra el cual cobra sentido” (Kerby, 1991: 22). La memoria hace posible la comprensión de la experiencia en sí, pone en relieve aquello frente a lo cual cada acontecimiento cobra cualquier significado. En este sentido, la memoria también crea la posibilidad del presente, como afirmaba Ricoeur, el tiempo se *desustancializa*. Así la memoria crea la percepción misma sobre el tiempo.

Si la memoria es el tiempo vivido internalizado como experiencia y, por lo mismo, como narración, en *Letargo* y en *El arresto* se explora un hecho fundamental: la dimensión

personal. La construcción del yo que articula el texto siempre eslabona la historia al sujeto que le da forma. “El recuerdo, como la percepción, involucra un grado considerable de interpretación” (Kerby, 1991: 27). La acción de narrarse hace que la memoria adquiera la misma materialidad del discurso y, en tanto literatura, adquiere la posibilidad de escapar del sujeto a partir de la lectura. De una manera análoga a la que el sujeto memorioso se construye a sí mismo a partir de la articulación narrativa de la experiencia, el lector que se adentra en el texto participa del proceso e internaliza lo narrado. La memoria, en tanto discurso literario, adquirirá el mismo sentido y los mismos alcances del medio de su expresión.

El discurso de la memoria queda amenazado por tres instancias ineludibles desde su propia construcción: el tiempo, la otredad y lo social. Aquella identidad fundada en el proceso mental para asimilar el pasado propio es un ente frágil, contradicho fácilmente. La fragilidad de la identidad fundada en la memoria comienza con “su difícil relación con el tiempo; dificultad primaria que justifica precisamente el recurso a la memoria, en cuanto componente temporal de la identidad, en unión con la evaluación del presente y la proyección del futuro” (Ricoeur, 2013: 110). Quizás exista una tensión imposible de resolver entre el sujeto que rememora frente al protagonista del recuerdo. El ejercicio de la memoria conserva una distancia crítica ante el sujeto, una evaluación emanada desde su perspectiva. Será importante tener en cuenta esta amenaza contra la identidad cuando comience a estudiarse a la narradora-protagonista de *Letargo*, pues esta tensión entre la memoria y lo vivido encuentra su expresión desde la estructura del texto y en la articulación misma de la voz narrativa. Baste decir que la distancia temporal entre el sujeto que recuerda y el sujeto recordado funda una diferencia irrevocable en tanto la cantidad de información que uno y otro poseen, además de trasladar el problema de la perspectiva al centro del relato.

El sujeto de la memoria, que mediante la articulación discursiva y narrativa de su pasado funda los principios de su identidad en aquella construcción de sí mismo, se expone a perderse ante la confrontación con el otro. Si la noción de identidad se construye sobre la memoria, sobre el pasado propio que se recupera y se enriquece en tanto experiencia, el otro y la construcción autónoma de su identidad cuestionan los elementos que dan sentido. “Es un hecho que el otro, por ser otro, viene a percibirse como un peligro para la propia identidad, la del nosotros como la del yo” (Ricoeur, 2013: 111). Pues, ¿qué tanto de la identidad del yo, enraizada en el pasado, es propiedad del yo y no del tiempo y la comunidad que habita? ¿Qué tanto del “yo” tiene un origen social? La expresión de la memoria puede adquirir su eco en la experiencia del otro, en el universo compartido, o encontrarse negada ante la perspectiva distinta. El discurso literario, entendido aquí como modalidad de la memoria, construye un horizonte referencial que puede asumirse como propio, asumiendo el diálogo entre la cultura y la experiencia personal. La expresión imprime una tensión sobre la materia recordada al someterla a los embates de lo social o de la representación de la realidad objetiva dada. Aunque la memoria, en tanto discurso, supondrá un medio de interpretación, una forma de asimilación, un ejercicio crítico capaz de transformarse al tiempo que se enuncia.

La memoria, como todo discurso humano, también tiene una dimensión ideológica, un componente social y político que constriñe y moldea la perspectiva misma que jerarquiza y ordena lo vivido para transformarlo en experiencia. “En efecto, lo que la ideología tiende a legitimar es la autoridad del orden o del poder —orden, en el sentido orgánico entre todo y parte; poder, en el sentido de la relación jerárquica entre gobernantes y gobernados” (Ricoeur, 2013: 113). Ningún discurso es inocente. La perspectiva se forma desde el género, la clase social, la nacionalidad, la orientación sexual, la edad, la ideología política, la aspiración

económica; el lente con el que enfoca la memoria y jerarquiza la experiencia de ser en el mundo está mediada por la ideología. Si la ideología moldea la memoria, ¿qué tanto del sujeto habita su propio pasado? ¿Cabe la posibilidad de imaginar un afuera de aquel conjunto? Si la memoria se comporta como discurso, el carácter ideológico que la anima también puede entenderse como una acción política. De ahí que el discurso literario, en tanto modalidad de la memoria, pueda prescindir del testimonio para volcarse en acción política. La dimensión social de la memoria comienza con su carácter ideológico. La dimensión política de la memoria arranca desde su capacidad para transformarse a partir de su enunciación y su potencial de trasladar el ámbito de la experiencia del plano de lo individual al de los otros. Cuando la articulación de la memoria tiene un carácter literario, los procedimientos de su expresión suponen un puente que media lo simbólico con lo social. Este puente supone un ámbito de influencia del discurso literario, una vía de interrogación a una realidad objetiva dada y una capacidad para su transformación desde el lenguaje. Los usos discursivos narrativos son un medio de apropiación del pasado y de explicar sus relaciones con un mundo cambiante. La experiencia, enriquecida por su tránsito por los procesos de la memoria, interviene en el proceso de construcción del mundo que la encierra. La escritura ensaya la permanencia de lo vivido en un discurso que se propaga a partir de su propia materialidad: el lenguaje.

1.2 La perspectiva del decir: *Letargo* y la memoria como procedimiento literario

La memoria se inscribe como el punto de partida para la conformación de la identidad del sujeto. Aquello que soy adquiere su prueba en el recorrido narrativo que imprime la memoria sobre la experiencia. Y la memoria, como todo discurso narrativo, establece en el mismo

entramado de su enunciación una perspectiva compleja que la gobierna. El discurso literario puede asumir como propio el mismo punto de partida. La voz narrativa y la estructura del relato pueden trasladar el proceso mental humano de la memoria y colocarlo como centro del relato, la dificultad engendrada por la acción de decir: “soy”. El impulso de dotar de sentido al pasado, esto es, estructurarlo narrativamente para su posible comprensión, volver comunicable la experiencia —al menos en el fuero interno—, es el impulso que pone en marcha a *Letargo*. A través de los procedimientos de la memoria se abordará la violencia, la fractura, la muerte, el trauma, la conformación de la sexualidad, aquellas bases desde las que se edifica el yo futuro de la narradora-personaje, y a través de su estructuración y articulación narrativas se les adscribirá sentido, se les interpretará desde los ecos futuros, pero, también, se inscribirán dentro de lo social a partir de la posibilidad de su enunciación. Los sucesos recuperados a la memoria suponen, también, la negación del olvido con la que se cubre el margen y a los seres que lo habitan. Recuperar la memoria es reinstaurar el yo, ensayar la permanencia de todo aquello que da forma al sujeto.

La memoria crea a lo largo del relato —en tanto hilo conductor de la novela, pero también origen y destino de la narración— una relación compleja con el tiempo y las evaluaciones del sujeto sobre lo vivido. La estructura fragmentaria de *Letargo* repercute sobre la construcción de la temporalidad y las perspectivas que crea la memoria. Además, si ésta es el proceso mediante el cual se le dota de significado a la experiencia, la construcción del relato supone necesariamente una evaluación de lo relatado. Lo narrado, desde todos los umbrales desde los que se enuncia, configura a la narradora en la medida en que narra.

Aquella evaluación, aquella distancia crítica que funda la narradora-personaje con el mundo vivido, se vuelve compleja en la medida en que la perspectiva que articula la narración

recupera simultáneamente dos miradas: la niña y la adulta. “La niña está intacta por dentro, aunque ahora no recuerde todo lo que quiere recordar. Pero, para eso, tendrá que recurrir a cada imagen, a cada sabor, a cada sensación táctil, a lo más pequeño de lo más pequeño que quedó incrustado en su carne” (Suez, 2006a: 36).¹ Con aquel pasaje queda explícita la perspectiva compleja que enrarecerá el relato. Existe una distancia emocional, intelectual, vital, entre ambas perspectivas. La mirada adulta podrá adentrarse en experiencias cuya comprensión le está vedada a la niña. Esta distancia, sin embargo, no suprime la perspectiva de la niña, aunque suponga una crisis en el proceso de la conformación de la identidad a partir de la memoria. La estructura de la novela dará cuenta de esta tensión. La explicación recaerá en la mirada adulta, pero los acontecimientos que tendrán que resignificarse a partir del ejercicio de la memoria encuentran una primera valoración en la mirada infantil. La dimensión temporal de la memoria establece la amenaza para el sujeto que se examina. Los dos niveles de comprensión, en tanto ejercicio crítico, en tanto evaluación del pasado desde el presente de la enunciación, suponen una ruptura del sujeto consigo mismo, con su yo pasado, aunque inauguran la posibilidad de la reconciliación desde la supervivencia de la mirada del pasado, desde la permanencia ensayada por la memoria.

La estructura de la novela describe, al mismo tiempo, la evaluación del tiempo que fue y una articulación deliberada que supone ya un proceso de valorización, de dar sentido a lo vivido. La novela está narrada en siete Cuadernos —o capítulos—, en los cuales se brindan dos cronologías distintas. Primero, el relato de la infancia, la recuperación del pasado, dos años que son determinantes para la edificación del yo maduro que narra. La segunda

¹ Todas las referencias a la novela provienen de la misma edición. En adelante sólo indicaré el número de la página.

cronología es la de la configuración de la memoria, la lógica mediante la cual se internaliza lo vivido y con la cual se evalúa y ordena la exposición. Esta segunda lógica, sin embargo, al interior de cada Cuaderno, crea en su mismo recorrer espacios de indeterminación, como si el pasado y el propio yo fueran una materia de difícil acceso. La perspectiva doble supone una vía de asimilación, pero denotaría también el límite de comprensión que la narradora-personaje pueda tener de sí misma, incluso desde la percha desde la que estructura el relato. La narración fragmentaria de una temporalidad fragmentaria y de un sujeto, también fragmentario, crean la impresión de la disolución de la temporalidad. Aquello que se narra parecería suceder fuera del tiempo, suceder siempre. “Aún hoy veo la escena y la *bobe* sigue en ese sitio cortando calas, al lado de la canilla que gotea y hay agua que se lleva una pluma de pavo real” (47). Aquí el tiempo del recuerdo pierde su sustancia, convertido en imagen, y ensaya una posibilidad de permanencia que, a pesar de la suspensión del hilo narrativo de la memoria, supone una inserción en ella desde el proceso de adscripción de valor a la vivencia, a la escena. Aquello que sucede seguirá sucediendo siempre, pero la memoria, en tanto ejercicio crítico, reinstaura la temporalidad desde la perspectiva de la enunciación. Aquellas imágenes pueblan los Cuadernos, congelan momentos en el tiempo como si se tratara de instantáneas. Sin embargo, el discurso narrativo supondrá sobre ellas una acción de evaluación, recuperará para el presente toda la carga emocional y cultural. La memoria no sólo recupera hechos, acontecimientos, también la interpretación de la experiencia, el diálogo con el propio sujeto a partir del desdoblamiento de la temporalidad. Esto también será importante para la dimensión social del discurso narrativo y para el propósito que persigue la personaje-narradora al indagar en su propio pasado. Aquel mundo de sentidos recuperados recoge en su tránsito a los seres que la perspectiva encuentra entrañables, recupera sus palabras, sus costumbres, su gastronomía, sus conflictos. Por eso, la personaje-narradora

“tendrá que recurrir a cada imagen, a cada sabor, a cada sensación táctil, a lo más pequeño de lo más pequeño que quedó incrustado en su carne” (36). Lo que el ejercicio de la memoria restituye al discurso de lo social es su dimensión personal.

Si la estampa del recuerdo se instala en cada Cuaderno y funciona como una valoración del suceso desde el presente de la enunciación, fuera del tiempo, si aquel proceso implica un rescate ante la amenaza de la pérdida, el relato se construye bajo una lógica distinta, aunque análoga. Cada cuaderno se estructura alrededor de un acontecimiento traumático, algo que sólo sucede una vez y se torna no sólo en el asidero de la memoria, sino aquello de lo que tendrá que dar cuenta. Aquello que sucede sólo una vez está marcado por la temporalidad de los acontecimientos, aunque sus ecos se prolonguen hasta el presente de la enunciación. La personaje-narradora afirma en el Cuaderno 2: “Lo que sucedió después, todavía sucede dentro de mí” (36). La valoración del pasado es distinta, aunque análoga, a la de la estampa extraída del tiempo. Este volverse a suceder supone en el trauma, la repetición de los sucesos en la memoria con todas sus marcas temporales, al tiempo de entenderse como un hecho central para la formación de la identidad. La perspectiva doble de la voz narrativa se vuelve fundamental para descifrar el momento y para interpretar su inscripción dentro de los alcances de la memoria.

El acontecimiento central de cada cuaderno establece la lógica de la memoria. Este centro supone una experiencia traumática, alrededor de la cual el resto del relato se construye para darle sentido, aunque aquello que se descubra por la memoria remita a lo terrible. Cada cuaderno, cada fragmento, dentro de esta lógica de la memoria, está atravesado, a su vez, por un efecto acumulativo, en el cual las consecuencias de los primeros acontecimientos adquieren su eco en los siguientes. El relato conserva una marcha inexorable. Aquello que

sucede una vez y sucede todavía en la medida que repercute en los acontecimientos que siguen, establece un vínculo distinto y personal con la voz que narra, de ahí que Rocha (2010b) haya leído *Letargo* como si perteneciera al género de las novelas de formación.

La recuperación de la memoria implicaría, desde esta perspectiva, un proceso de aprendizaje, de superación del trauma, aunque esta posibilidad sólo le esté permitida a la narradora-personaje en contraposición al personaje de la madre, aspecto importante para las novelas del género. Si el *bildungsroman* es “la representación literaria de las experiencias de un joven protagonista, desde su niñez o adolescencia hasta su madurez, en un proceso de aprendizaje cuya finalidad es lograr la consolidación de la personalidad del individuo y su integración a la sociedad” (Gómez Viu, 2009: 108), el conflicto entre protagonista y mundo se resuelve en la inserción dentro de un orden social dado. La perspectiva ante el trauma que funda la memoria contrapone dos propuestas de lectura ante el pasado propio: el de la madre y la de la personaje-narradora. “Antes de que el hijo nazca, la madre llora por cualquier cosa y después que él muere, deja de llorar. Y aunque el doctor Yarcho dijo que mejoraría, yo la vi entrar en un sitio donde, acaso, no se es nadie” (41). Ante el acontecimiento central del Cuaderno 2, la muerte del hermano de la narradora, Lete, la madre, incapaz de sobreponerse al trauma, se adentra en la espiral depresiva que culminará con su suicidio en el Cuaderno 6. La personaje-narradora se verá sacudida hasta lo más profundo por estos acontecimientos, pero la memoria crea la posibilidad de la supervivencia. Entre las características que particularizan el *bildungsroman* femenino, según María Inés Lagos (1996), la divergencia entre la protagonista del relato y el mundo de sus mayores en cuanto a los roles de género tradicionales y las respuestas ante el mundo y lo social coaccionadas por dichas posturas pueden leerse como el punto de partida que obliga a la joven a comenzar con su aprendizaje

y subvertir el orden social establecido. La narradora-protagonista observará dos modelos para lidiar con la pérdida en tanto madre, el suicidio de Lete y el luto de la *bobe* (abuela en idish). La narradora-protagonista optará por un tercero, el propio, el camino de la memoria. “No podía olvidar, cuando mi hermano chupaba la teta y cuando perdía el pezón, y lo buscaba con codicia. Me digo que la muerte de mi hermano pudo pasar ayer. Me digo que esa muerte puede pasar todavía” (40). La memoria no atenúa la catástrofe, sólo la sobrevive.

La lógica de la memoria configura la narración de sí misma. Aquel *cómo narrar* supone decir *cómo recordar*. La construcción de la voz narrativa propone, también, una interpretación de la experiencia, al tiempo que es modificada por aquello que narra. De esta manera, la estructura de la novela supone una evaluación de los acontecimientos que forman la identidad construida por la memoria. El yo se edifica como un filtro, una mirada doble que problematiza la narración misma y, por extensión, el mundo narrado. Las estrategias narrativas crean un modo de apropiación, de sentido; al mismo tiempo, el cómo narrar, el tratamiento específico de la memoria crea las condiciones mediante las cuales es posible su inserción en lo social, el tránsito de la construcción del yo y la recuperación de su propio pasado como un espacio de afirmación y distancia, como una acción política. La construcción de la voz narrativa se vuelve un conflicto central en la novela, pues el acto de enunciar el pasado propio es una manera de transformarlo.

La personaje-narradora se construye desde una perspectiva doble que, sumado a la estructura fragmentaria del texto, crea una evaluación compleja de aquello que narra. La configuración de la voz narrativa obedece a la necesidad de ser coherente con dos lógicas distintas: la de la experiencia de lo narrado, por un lado, y, por el otro, la evaluación sobre lo narrado, la significación que se le atribuye desde las necesidades específicas del sujeto en el

momento de la enunciación. Esta doble lógica se vuelve explícita desde la construcción de la voz narradora, que alterna entre la primera y la tercera personas. Esto parecería hacer eco del trabajo de escritura que confiesa la autora en una entrevista: “escribí toda la novela *Letargo* en primera persona y luego hice un trabajo de primera a tercera, también jugando con la idea del espacio-tiempo pero también que eso me ayudara a crear la cohesión y a su vez el caos, como un trabajo articulado entre caos y cosmos en lo escritural, pero eso era cuando ya tenía toda la historia contada, un trabajo de reelaboración posteriori” (Rocha, 2008). Esta confesión sobre la hechura de la novela pone en perspectiva sus posibilidades de acción. Sin embargo, los cambios entre la primera y tercera personas construyen una tensión entre dos lógicas diferentes del relato, la de los hechos relatados y la del relato configurante. Ambas perspectivas suponen un conflicto narrativo que impregna y determina los hechos relatados.

La narradora adulta, fotógrafa, de poco más de cincuenta años, reconstruye el relato de su niñez, así como el de las personas que cohabitaron ese mundo. Ante la recuperación del relato llega el vértigo del yo, “No soy esa niña y, sin embargo, soy la niña, ya vieja, que hace memoria. Esos cientos de días ya distantes, han vuelto a acercarse, y son como sombras que se alargan dentro de mí, entre sonidos y voces que van y vienen, incesantes” (100). Esa primera persona será la perspectiva doble, la niña, ya vieja, que logra trasladarse por la lógica de la memoria hasta un tiempo perdido en el afán de recobrase. La voz en primera persona recoge ese único yo en dos cronologías. La voz en tercera supone un desdoblamiento que enrarece lo narrado, que construye una barrera para su apropiación que deberá ser sorteada para la recuperación de la memoria. “La niña se levanta de la cama y va a la cocina y escucha que la *bobe* dice que van a hacerle al cadáver el baño ritual. Cuando escucha la palabra *cadáver* siente que el mundo desaparece para ella” (85). Aquella voz en tercera persona

recorre el trauma, el dolor, la violencia. La voz en primera persona es la otra perspectiva que sobrevive tras el auxilio de la primera. “La gente no habla conmigo de mamá, dice que estoy muy linda, me pregunta cómo me va en la escuela, no nombra a mamá” (85). El tránsito entre la primera y la tercera persona, de esta manera, no sólo tienen un sentido dentro de la lógica de la memoria y la posibilidad de su expresión, aparece también en contextos diferenciados. Dentro de aquella voz, incluso la nominación es distinta. La voz en primera se referirá por lo regular a “papá”, “mamá”, “yo”; la voz en tercera se referirá “al padre”, “la madre”, “la niña”. Incluso el nombre de la narradora es revelado hasta el Cuaderno 3, en un diálogo donde aquellos otros delimitan a la voz que configura el relato. Ella ha encontrado al padre saliendo de una pensión con otra mujer; después se inscribe la primera aparición de su nombre, en la justificación del padre ante el deterioro del tejido familiar y la enfermedad de la madre; “¿Te pasa algo, Déborah?” (47). La voz en tercera persona ensaya la respuesta: “Y la niña lo mira y calla, y no pregunta, simplemente no pregunta” (47). La lógica de la memoria considera apropiado en ese punto dotar al sujeto que recuerda de un nombre, ante la decepción y la sensación de traición. El suceso se presenta bajo la lógica de la estampa, una acción arrancada de la temporalidad, un fragmento suspendido por la fuerza de la primera persona.

Una tarde encontré a papá con esa mujer.

—Déborah, te presento a... dijo papá.

Yo miré a esa mujer y, después, le di la espalda y después salí corriendo. (48)

El pasaje siguiente mantiene esa voz en primera persona, también bajo el influjo de una temporalidad que remite, primero, al presente de la enunciación, para luego sumergirse otra

vez en la materia de la memoria. “Cada vez que pienso en esa otra mujer, tengo miedo de encontrarla de nuevo. Mis ojos no querían verla y pregunté a tía Berta quién era esa mujer que estaba de espaldas a mí, y tía Berta me miró extrañada” (48). Sin embargo, el auxilio de la voz en tercera persona enmarca ambos pasajes. La narradora-personaje concluye el pasaje anterior, donde descubre al padre saliendo de la pensión, diciendo: “Su padre ya no tiene la misma voz y tampoco ella tiene la de la niña que fue” (48). La voz en tercera persona inaugura la distancia ante la pérdida de las ilusiones infantiles, ante el cambio de cómo percibe a su padre, al tiempo de erigirse como un proceso de aprendizaje. La voz en tercera persona funciona como la lógica del relato, la lógica de la memoria.

Los primeros seis Cuadernos están traspasados por los saltos entre la primera y la tercera personas. Allí está vivo el problema de la articulación y recuperación de la memoria, el dilema entre la experiencia y la evaluación de la experiencia. La tercera persona desaparece en el Cuaderno 7, igual que la niña y aquello que se desea recuperar del pasado. Aquí la narradora se enfrenta al problema de narrar que se simboliza, no de manera sutil, como el conflicto ante la ceguera. “Hago esfuerzos para ver a esa niña que todavía se desliza por mi memoria, como yo me deslizaba entonces sobre el campo de lino y a la pollera se la llevaba el viento y yo miraba la puesta de sol” (93). La ceguera de la fotógrafa tiene, según los médicos, una raíz psicológica. La pérdida de uno de sus sentidos —aquel que desempeña un papel central en su desarrollo profesional—, tematiza la pérdida del pasado propio. La recuperación de la vista coincide con la recuperación de la memoria. “León me ayuda a ordenar las fotos que saqué antes de que me pasara lo que me pasa, y armo sobre las cartulinas las fotos de los mirones. Recorro el borde de cada foto con los dedos de la mano y por el tacto puedo reconocer qué hay en cada una de ellas” (94). Aquel trabajo de la memoria,

aquello con lo que necesita que “la vieja niña aprenda a vivir con lo que le queda” (94), supone una vía de recuperación de la vista.

La recuperación de la memoria se tematiza simbólicamente como la recuperación de la claridad; recuperación que se vuelve posible tras el intento de dar un sentido narrativo a ciertas instantáneas suspendidas en el tiempo. “Ahora que mis ojos ven, voy a terminar de armar la muestra de fotos: esa mirada insatisfecha y excitada que mira y no ve lo que debería ver” (96). Esto que mira es el alcance de su propio yo, su quehacer artístico, y lo que no debería ver no sólo es el mundo que se recupera ante el olvido y el silencio, también la interpretación que se hace de él. Las siguientes páginas describen las fotografías que integran la exposición, siempre con atención a la mirada del otro, a ese ejercicio que el otro hace por dar sentido, también a su propia memoria. “Sorprendo a una mujer que trata de seducir a un chico. Los ojos de esa mujer son los de una soñadora. Luego, en una repartición pública y, por azar, reconozco en la cajera a la fisgona del bar; sólo que esta vez la mujer está detrás de la ventanilla y no seduce a nadie con su mirada” (97).

La exposición fotográfica pública vuelve a inscribir la memoria dentro de lo social. Las fotografías, instantáneas en el tiempo, imágenes quietas, necesitan de la narración para recobrar el sentido que esconden. Si en la novela se logra por narrar lo que llevan, junto con las impresiones del sujeto, Déborah busca hacer explícita esta narración al trasladar las imágenes fijas al movimiento del cine, a un orden narrativo que vuelve explícito aquello que desea comunicarse, la memoria recobrada: “Ahora necesito ver las imágenes en movimiento. Lloro por todo lo que no lloré. Sigo buscando a mamá en la niebla: aún no es completamente noche” (99). Pero el problema de la expresión no se detiene en la enunciación de la intención; lo que queda es la conciencia de un lenguaje específico para articular la memoria.

...La cámara filmadora va a detenerse en una de las tumbas, en cada inscripción, en cada lápida y, luego, una voz en off va a hablar de esos hombres y de esas mujeres, de los pogroms, del zar Nicolás II, y después de hacer un barrido, voy a abrir sobre el puerto de Buenos Aires: la llegada de los inmigrantes y seguiré a un hombre hasta donde tenga que ir... y zoom sobre la estación de tren... y zoom sobre un alero y enseguida los colonos, la plaga de langostas y cerrando el diafragma, abriré con el cuento de Eichelbaum, El viajero inmóvil, la voz en off. Después del flashback, una mujer de la generación de la bove hablará de su vida y luego, quiero poner una serie de fotos de mamá, a caballo del raconto. (100-101)
 [Las cursivas son del original.]

La memoria, en su dimensión personal, al volverse narración e inscribirse en dominios públicos, se vuelve una experiencia compartida, una parte de la memoria que se inscribe en los otros y que crea nuevas lógicas en la configuración del mundo. Los hechos que integran la memoria adquieren su expresión, la experiencia se constituye en el tejido social. Así la narración, en tanto memoria, incide sobre lo real, se vuelve política. La articulación de la memoria encuentra en su elaboración discursiva una vía para trasladar la interioridad a la esfera pública. Aquella acción que se inscribe sobre lo social permite la resignificación del mundo que se habita. La voz de la memoria se traslada al otro y descubre, en el universo compartido, su posibilidad de hablar por el otro, de que la experiencia fundadora del relato sea la experiencia de la comunidad. No en vano la propuesta de guion cinematográfico enlaza el sentido histórico con la experiencia familiar de Déborah. Los que no tuvieron voz, los habitantes del margen, aquellos amenazados por la perspectiva del olvido adquieren su voz en el recuerdo que las contiene: “Después, que hablen de lo que tienen que hablar el tiempo que necesiten, para decir lo que no pudieron decirme entonces” (101).

La memoria y la narración comparten formas, motivos, estructuras, en el camino de su ejecución. La narración *historiza* los acontecimientos, además de dotarles de significado.

La recuperación de la memoria, en tanto narración, en tanto discurso, no sólo permite al sujeto dar sentido de sí mismo, sino del mundo vivido. La memoria se torna un ejercicio político cuando además de proveer estrategias para la apropiación del pasado propio, les otorga un significado que depende del sujeto, al tiempo que se determina por su experiencia. El sujeto, al construirse a partir de su discurso, adquiere la posibilidad de transformar y significar su propia experiencia. Sin embargo, la perspectiva del yo supone un problema de articulación retórica no prevista por la concepción de “memoria” que ha atravesado el análisis. La memoria se transforma en la medida en que se enuncia. El componente ideológico de la memoria, aquel mismo que constituye una amenaza contra la identidad y una posibilidad de transformación de la representación de la realidad, pone en entredicho su estatuto de verdad. La memoria es falible. El sujeto, enfrentado al umbral de sí mismo, crea una relación particular con los medios de su propia expresión. La retoricidad del yo confronta los límites de la escritura. La experiencia recuperada por la memoria queda expuesta a un falseamiento que escapa a la voluntad de la memoria. La verdad del yo se esconde tras la escritura del yo.

1.3 Decir el yo: *Letargo* y el sujeto ante el umbral de sí mismo

La escritura, ante el umbral del yo que pretende colocarse en el centro del decir, manifiesta la primacía de su lógica en las marcas que deja sobre el sujeto que busca registrarse a sí mismo. El sujeto, para recuperarse a través del ejercicio de la palabra, queda determinado y modificado por las posibilidades de la escritura. El decir delimita al sujeto desde las posibilidades expresivas de la palabra; demanda una coherencia y una estructura que encuentra su origen no en las vivencias específicas del sujeto que articula sus recuerdos, sino

en la tradición literaria, en las posibilidades técnicas de la escritura. El yo se adapta, inunda los espacios que permite la escritura. Alrededor del yo, las escrituras del yo.

El problema del registro del yo antecede a sus elaboraciones teóricas. La tensión entre la realidad y la ficción, el problema de la veracidad ante la retórica del yo y los umbrales de la escritura regresan insistentemente en el momento de la reflexión. Las escrituras del yo, en tanto géneros discursivos, en tanto fenómenos inscritos en un campo intelectual dado, por su origen, parecen ser un problema eminentemente moderno. Su historicidad, en tanto géneros, en tanto fenómenos, transcurre en paralelo a los desarrollos y crisis históricos de las consideraciones del sujeto. No es casualidad la coincidencia de muchos estudiosos para fechar su origen en los albores del romanticismo, de detenerse insistentemente en obras que se volverán canónicas al delimitar las posibilidades expresivas del sujeto en la escritura. Las escrituras del yo, en tanto producciones históricamente delimitadas, abrazan las marcas y problemas expresivos de su tiempo. Si las teorías estructuralistas han supuesto una crisis en la categoría del sujeto, la operación de registrar por medio de la escritura dicha categoría exhibe los mismos problemas filosóficos para conceptualizar la veracidad, la perspectiva que la funda y su misma retoricidad.

Las siguientes páginas no suponen un intento de clarificación o solución de aquellas consideraciones filosóficas. Al contrario, lo que pretendo en este apartado es tomar prestadas ciertas líneas argumentales sobre las escrituras del yo y aplicarlas a un fenómeno literario para el que no fueron ideadas: una novela. Sin embargo, como pretendo mostrar a lo largo de la discusión, el problema del yo en las autobiografías es un problema retórico y, por tanto, puede extenderse su aplicabilidad toda vez que la novela adopte como propia la imposibilidad discursiva de que el sujeto fije su individualidad a partir de la escritura. *Letargo* es el relato

problemático del propio pasado de la personaje-narradora, una indagación en la memoria sobre los momentos determinantes para la formación del yo y la asimilación y apropiación de un bagaje cultural a partir del ejercicio retórico de la palabra. Encuentro análogos la colocación retórica de la personaje-narradora y los problemas expresivos del yo al momento de enfrentarse al pasado a los de las escrituras del yo, en particular los de la autobiografía. Este mismo problema retórico aparecerá tematizado dentro de la novela y supone la clave misma para su interpretación. *Letargo* es el proceso de asimilación del pasado de la personaje-narradora, la conformación de su identidad y el yo consciente de sí mismo, “ese complejo sujeto que se ha elaborado lentamente en la trayectoria de una existencia singular y autónoma. *Bio* es, precisamente, la trayectoria vital, la continuidad, el recorrido de esa identidad única y singular, la *variación* existencial en torno al tema fundamental que constituye lo *auto*, el yo” (Miraux, 2005: 13-14).

La escritura, ante el umbral del yo que pretende colocarse en el centro del decir, exhibe las dificultades de captar el yo, más allá de la pretensión de verdad o ficción que sirva como punto de partida. La colocación retórica y el problema que pretenden resolver son los mismos, más allá del género. “Volver a trazar el camino de una existencia a partir de un punto determinado —ya sea el momento del nacimiento, los diez años, el periodo prenatal o la adolescencia— es tan complejo como construir el yo real según los lineamientos que se hayan trazado” (Miraux, 2005: 14). En *Letargo*, la complejidad del discurso narrativo ante el problema retórico del yo se observa multiplicado por la suma de distintas perspectivas temporalmente delimitadas y cuya tensión se manifiesta estructuralmente por los tránsitos de la primera a la tercera persona y temáticamente por los hechos específicos narrados. El trauma, la violencia, suponen espacios narrativos que exigen una transformación a partir del

proceso de su escritura para su asimilación. Retóricamente, “la escritura de la existencia transforma la existencia en la escritura e incluso si respeta escrupulosamente la cronología de los hechos, las acciones y los acontecimientos, plantea al yo como una nueva realidad representada como presencia fijada en la inmortalidad de la escritura” (Miraux, 2005: 15-16). El discurso de la novela se plantea desde una perspectiva doble: los diarios de la infancia y la reelaboración autobiográfica del pasado. El tránsito entre ambas perspectivas permite una vía de asimilación del pasado, al tiempo de recuperar una visión de mundo que permitirá reinstaurar dentro de lo social un tiempo y unos personajes que han desaparecido.

Déborah, la narradora-personaje niña y la narradora-personaje adulta fundidas en una misma articulación discursiva, ante el umbral de sí misma, recurre a las estrategias retóricas de las escrituras del yo para aproximarse a su pasado. Al mismo tiempo, como supone Paul de Man, el proceso mediante el cual Déborah se acerca a su propia experiencia y registra la formación de su identidad, implica una desfiguración producto de la lógica de la escritura, del acto de dar voz a la ausencia, de manera análoga a la autobiografía. “El interés de la autobiografía, por lo tanto, no radica en que ofrezca un conocimiento veraz de uno mismo — no lo hace—, sino en que demuestra de manera sorprendente la imposibilidad de totalización (es decir, de llegar a ser) de todo sistema textual conformado por sustituciones tropológicas” (De Man, 1991: 114). Las técnicas de la escritura y el dominio de ellas encierran las posibilidades expresivas del sujeto. En *Letargo*, el tránsito de la primera a la tercera persona supone una vía de superación de los límites retóricos del yo, una síntesis que advierte la posibilidad de la superación del trauma. Las estrategias narrativas entreabren la posibilidad de una salida. “Las autobiografías, a través de su insistencia temática en el sujeto, el nombre propio, la memoria, el nacimiento, el eros y la muerte, y en la doblez de la especularidad,

declaran abiertamente su constitución cognitiva y tropológica, pero se muestran también ansiosas de escapar a las coerciones impuestas por ese sistema” (De Man, 1991: 114).

Letargo, en tanto discurso narrativo donde se ficcionaliza el problema retórico de fijar el yo, quizás pueda leerse como una novela que muestra el proceso de composición de una autobiografía ficcional. Pero, para justificar una lectura de este tipo hace falta determinar el grado posible de adhesión a dichos géneros discursivos. Enfrentado al problema de diferenciar el género de todas las otras producciones narrativas, Philippe Lejeune propone definir la autobiografía como un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (1994: 50). Para que un texto narrativo se inscriba dentro del género que propone Lejeune resulta imperativa la coincidencia entre autor, narrador y personaje, aunque cada una de estas categorías apele a distintos niveles discursivos. El autor será “la línea de contacto entre lo extratextual y el texto. El autor es una persona real y el productor de un discurso” (Lejeune, 1994: 61), el narrador se colocará en la posición de enunciador del discurso (siguiendo la propuesta de Benveniste, 2004) y el personaje será el sujeto en construcción, el tema y el centro del material discursivo. Salvo por aquella insistencia sobre la condición real de la persona que registra su pasado, la narradora-personaje de *Letargo* cumpliría con la normativa que propone Lejeune en términos generales. Sin embargo, dentro de las posibilidades del discurso de la ficción es posible reproducir la colocación retórica de la autobiografía. Así, “esta estructura especular está interiorizada en todo texto en el que el autor se declara sujeto de su propio entendimiento, pero esto meramente hace explícita la reivindicación de autor-idad que tiene lugar siempre que se dice que un texto es *de* alguien y se asume que es inteligible por precisamente esa misma razón” (De Man, 1991: 114). Si

dentro del espacio diegético se problematiza la articulación del yo y la apropiación de su pasado desde la categoría de narrador, pensar la novela en la clave de una autobiografía describe las posibilidades expresivas del decir del yo en las palabras del yo. Finalmente, lo único que diferenciaría al género autobiográfico según Lejeune sería su condición de verdad, sujeta a ser verificada extratextualmente. Esto no pasa desapercibido a sus críticos.

Al resumir las conclusiones de Lejeune emergen una serie de rasgos notoriamente contradictorios: todas las expresiones utilizadas en *Le pacte autobiographique* insisten en los aspectos contractuales de la autobiografía: la firma, el pacto referencial, la publicación, la cuestión de la veracidad y de la autenticidad. Esta preeminencia de aspectos contractuales se debe al reconocimiento explícito de la imposibilidad de hallar, en el plano de los modos o voces del relato y sus estructuras, criterios válidos para fundar una diferencia genérica. (Catelli, 2006: 295)

El camino de la autobiografía a la autoficción puede entenderse como la corroboración de que las escrituras del yo, más que suponer un espacio delimitado genéricamente, responden a una colocación retórica dentro del texto y a una propuesta de lectura en la que se cifrarán las interpretaciones posibles del texto. No es difícil imaginar una novela que tome prestadas estas estrategias, aunque, al hacerlo, subvierta las pretensiones de verdad que persiguen los críticos que siguen la línea de Lejeune.

La novela puede absorber todo, tomar prestado o robar cualquier material formal o contenido de la autobiografía o de la Historia, sin dejar de ser una novela ni de proponer una interpretación en clave ficticia. En cambio, si una autobiografía incorpora evidentes materiales ficticios, imposibles de documentar o que no se corresponden con la verdad del autobiógrafo, bien porque el autor lo advierte o porque el lector lo descubre, se produce una alteración que atenta contra el principio básico de la veracidad. (Alberca, 2007: 285)

Sin embargo, la verdad de la ficción permite la exploración de registros soterrados. La articulación retórica del yo desde la ficción revela relaciones de poder, estrategias de apropiación del pasado, una *episteme* de la memoria que en su comunicabilidad se vuelve colectiva, social. *Letargo*, así como las otras novelas que integran la *Trilogía de Entre Ríos*, se inscriben dentro de una tendencia de la narrativa argentina contemporánea donde, desde las escrituras del yo, se busca decir lo indecible, dar cuenta de la violencia y la crueldad recuperando las estrategias retóricas del testimonio y la autobiografía. La veracidad de los posibles “yos” se sostiene en la veracidad fundada por la ficción.

En esas narrativas se destaca fuertemente la experiencia personal, un “yo” que narra, desde los géneros más canónicamente autobiográficos o desde el testimonio de quien ha vivido, visto u oído, pero también desde diversos ejercicios ficcionales o autoficcionales que, al liberarse de la necesidad de ajustarse a los hechos, su datación exacta o la veracidad de situaciones y personajes, permite poner en escena registros pulsionales, conductas socialmente reprobables, emociones “prohibidas”, en definitiva, mostrar, quizá con mayor grado de crudeza, el deslinde entre lo público y lo privado, entre lo épico y lo íntimo. (Arfuch, 2013: 105-106)

Déborah, la narradora-personaje enfrentada al relato de su propio pasado, recurre a lo íntimo y al recuerdo de lo íntimo para la articulación de su experiencia. El discurso narrativo adquiere su sustento en la definición de la colocación retórica del yo. “La niña está intacta por dentro, aunque ahora no recuerde todo lo que quiere recordar. Pero, para eso, tendrá que recurrir a cada imagen, a cada sabor, a cada sensación táctil, a lo más pequeño de lo más pequeño que quedó incrustado en su carne” (28). El relato de la recuperación de este yo es el texto de la novela. La narradora-personaje adopta la colocación retórica de las escrituras del

yo y, presentándose tanto sujeto como objeto de la novela, procede a reconstruirse a partir de la perspectiva doble: la infancia y la madurez, presentadas alternativamente por el tránsito entre la primera y la tercera personas y otras marcas discursivas que diferencian la posición temporal que suscribe el enunciador.

La novela, en sí misma, no se presenta bajo el disfraz de la autobiografía. Sin embargo, la novela tematiza tanto en su discurso como en aquello que relata lo que antecede al impulso autobiográfico. Déborah recupera documentos para reconstruir su pasado; recoge las cartas de su abuela y de su padre y los diarios de su infancia y los confronta con sus recuerdos y la distancia que los separa. “De todas las cosas que encontré en la casa donde viví mi infancia hay una que no olvido: la carta que escribí a la *bobe* un tío de ella. El tío vivía en Buenos Aires. Estaba escrita en *iddish*, de derecha a izquierda, de oriente a occidente corrían las palabras, como un murmullo de tinta que la *bobe* leía en voz alta, con innegable placer” (39). Aquellos documentos buscarán un correlato en los recuerdos de Déborah, y la memoria será el proceso de asimilación de lo vivido. El problema retórico del yo encuentra en la memoria un relato de su imposibilidad, un límite hacia la propia sustancia de la que quiere partirse para cimentar el relato. “No alcanzan las palabras que recuerdo. Hay algo en la memoria que llega con la rapidez de la luz, pero que no sé y no digo. Y cuanto más recuerdo, más lejos me parece estar de la infancia, y sin embargo, nunca antes, he estado tan cerca” (99). Ante esta imposibilidad, Déborah, para dar coherencia al pasado y recuperar aquel tiempo que fue, construye sus notas y prepara tanto una exposición fotográfica y planea la composición de una película que aborde estos problemas. La novela, presa de las limitaciones expresivas del yo, será el relato del impulso de narrar el yo. Detrás de este impulso, la verdad que la ficción revela.

Sólo tiene valor de veracidad en el discurso lo que hace evidente a un sujeto, pero no poseemos ningún instrumento definitivo para atrapar a ese sujeto: este es el signo de la era de la intimidad. Lo subjetivo, la vivencia, la experiencia encarnada en la confesión o el testimonio expresan esa medida común de veracidad que el discurso propone y que sólo puede traducirse, como figura de la interioridad, en lo íntimo, transformado en prueba de una certeza que se basa en fiabilidad textual de su localización y, al mismo tiempo, de manera contradictoria, en la convicción de su inaccesibilidad existencial. (Catelli, 2006: 9)

El yo construido en la novela supone un esfuerzo explícito por asimilar la experiencia del pasado. El universo narrado representa la búsqueda de la coherencia que se funda mediante el proceso de la escritura, el proceso de la memoria. El decir del yo clarifica la experiencia, la vuelve aprehensible. “Después, que hablen de lo que tienen que hablar el tiempo que necesiten, para decir lo que no pudieron decirme entonces” (101). Aquel modo de referir de manera autorreferencial y autoconscientemente los procesos de construcción de una subjetividad repercuten en las posibilidades expresivas de la novela y remiten a las estrategias de las escrituras del yo. El yo que puebla la novela se instala en la complejidad retórica de narrarse a sí mismo. El tiempo de la enunciación y el tiempo de lo relatado se funden en la entidad dialógica que supone el yo que recupera su experiencia. Al mismo tiempo, la novela apela a las claves de lectura de las escrituras del yo. Este fijar la experiencia, este testimonio fundado por el discurso, debe entenderse bajo las mismas intenciones de las escrituras del yo pues lo que se persigue es la recuperación del tiempo y los personajes de la infancia, del bagaje cultural amenazado por el olvido. Las posibilidades del decir del yo repercuten tanto en las estrategias de lectura como en las de la composición del relato. La colocación retórica del yo dentro de la novela sustenta la estrategia de lectura y las

posibilidades de la lectura reúnen las posibilidades del decir. Detrás del yo, el discurso que da cuenta del yo y, ante el umbral de la escritura, la sustancia del yo que anima la ficción.

1.4 El decir del yo: *Letargo* y el mundo recuperado a la memoria

La ausencia adquiere su expresión en la memoria. El mundo que acompaña la exégesis del recuerdo está habitado por los fantasmas del sujeto. En la materialidad del discurso se inscribe el mundo. Y la palabra, desde su dimensión personal, desde su dimensión ideológica, se resiste a dejar atrás todo aquello que la memoria recupera. Contra el olvido, contra la muerte, la articulación de la memoria. Detrás del ejercicio de la palabra, la permanencia, la morada de la esperanza.

Ricoeur, enfrentado a la pérdida y a la muerte, encuentra en la palabra, en la posibilidad de convertir la memoria en discurso, un vehículo para la permanencia, una inscripción que se resiste al olvido. Su lectura de *La escritura o la vida* (1995) de Jorge Sémprun se convierte en una tentativa de superación de la catástrofe, de la crueldad, del mal, de la muerte en masa, a partir del ejercicio de la palabra. La palabra, la articulación de la memoria, permite la reconciliación ante la condena de la muerte. Sin embargo, enfrentado con el final, la exégesis de la memoria no puede sostenerse únicamente en su andamiaje narrativo. “Si la escritura tiene alguna posibilidad de reconciliarse con la vida, cuando está al servicio de la ‘memoria de la muerte’, no todo puede esperarse de la técnica del relato, del artificio. Es menester, además, que la memoria misma una trabajo de memoria y trabajo de duelo” (Ricoeur, 2008: 59). El relato de la memoria —aquel proceso de asimilación de la experiencia— debe reconciliar la pérdida con el deseo de existir, el olvido y la permanencia. No basta la mera enunciación; la memoria debe transformar la vivencia en experiencia. El

momento de la reflexión supone una resignificación de lo vivido a partir de la perspectiva del sujeto y de los acontecimientos que le dieron forma.

La dimensión personal de la memoria reformula los componentes ideológicos, pese a la presión que la perspectiva imprime sobre la materia recordada. Detrás de la memoria habita una voluntad que anima la reflexión. Aquella jerarquización y toma de posición que supone el discurso de la memoria está mediada por necesidades arraigadas en la categoría de sujeto. Al relato de la pérdida le acompaña la afirmación de la permanencia. El duelo que arrastra la memoria se reconcilia con el impulso de vivir ante la segunda existencia que inaugura la palabra.

Ellos están intactos en esa foto de familia que nunca fue tomada: papá que lleva a mi hermano en brazos, y mamá a mí de la mano. Puedo oír la respiración entrecortada de papá. Apenas escucho el fragor de lo que fue, y veo destellos fugaces, como rastros de un campo de batalla.

Papá y mamá están *allí*, aunque *allí* quede en ninguna parte.

Están muertos, pero sus voces se propagan, imprevistas. Cierro los ojos y los veo: papá pensativo y mamá que flota en la cama como en un arca y, aunque la *bobe* está en su tienda, pronto va a entrar al cuarto para ponerle hielo en la cabeza. (50)

El decir de la memoria puede fundar la experiencia en el deseo de la experiencia. El deseo adquiere realidad, volumen, forma, con la expresión del decir. La mirada doble de Déborah, su dimensión adulta e infantil, puede conjugar y confrontar en la memoria la realidad de los acontecimientos con la manifestación del deseo de ser. La imaginación también es una modalidad de la memoria, un acto discursivo que extiende las explicaciones causales que conforman los componentes ideológicos del discurso y los subvierte en la

medida en que establece la posibilidad de otros mundos. La memoria interviene en la materia recordada desde la perspectiva del sujeto que asigna valor a aquello que ha vivido, así como a las relaciones sociales que lo circunscriben y la barrera de los otros que lo delimitan. La comprensión del mundo articulada por el yo se confronta a la visión de los otros.

La estructura del relato vuelve explícita la configuración de la memoria, aquello que implica el proceso de atribución de sentido a los sucesos narrados. Para dar sentido al yo se vuelve necesario el registro del otro, la inscripción del mundo relatado. Por eso, ante cada acontecimiento, ante cada punto de conflicto, se vuelve necesario recuperar y explorar las relaciones al interior de la familia, pero también las marcas culturales y temporales. El otro delimita al yo. El yo necesita recuperar al otro para que la configuración de la memoria adquiera coherencia. Aquello que rodea al acontecimiento es la interpretación del acontecimiento, es la configuración provista de sentido de la experiencia. “Han pasado casi cuarenta años y, cuanto más palidece la imagen de quienes amé, menos consigo rehacer el espacio en el que yo nací, y, sin embargo, el intento de reconstruir cada momento vivido en mi casa persiste, como el eco que esos recuerdos dejaron en mí” (50).

La imaginación puede trasladar la experiencia del otro al interior del sujeto. Así, la memoria del otro puede convertirse en experiencia en la dimensión personal. Déborah, en la recuperación del mundo de la memoria y los seres que la habitan, encontrará en el relato de los otros modelos contra los cuales podrá definirse. La evaluación del mundo del otro delimita el juicio del yo. Siguiendo la argumentación de Lagos (1995), la joven en una novela de formación deberá rebelarse contra los modelos sociales encarnados en las generaciones de sus mayores. La depresión y la enfermedad de la madre servirán como advertencia, como aquello que debe evitarse en un examen interior. Esta advertencia no caducará con el tiempo.

La mujer adulta debe guardarse de seguir la ruta de la madre. “León me obliga a comer. Estoy nerviosa y me irrito por lo que sea. León me dice que tenga paciencia, que la ceguera va a pasar. ¿Cuánto tiempo voy a estar recluida, encerrada en este cuarto, echada en la cama como mi madre?” (93). El relato de la juventud de la madre, su relación con la *bobe*, también ofrecerá un modelo contra el que habrá de rebelarse. La rebelión, sin embargo, empatiza con la lucha por la determinación de la madre, con su fracaso y su éxito. La *bobe* se opone al noviazgo, se opone luego a su matrimonio. La madre de Déborah fracasa y triunfa en la lucha por determinarse:

me digo que esta foto es la última de las imágenes de mamá que conservo. Quizá pueda remontarme a sus años de niña y escuchar, como si estuviese allí, los rumores de su noviazgo, y también pueda escuchar a la *bobe* que prohíbe a mamá encontrarse con su novio, y quizá yo la vea obedecer a su madre, con esa humildad y con esa lentitud que formarán parte de su perdición. (57)

Aquella tensión es asimilada por Déborah en el ejercicio de la memoria. La experiencia del otro se asume como la propia y el discurso de esta acción permite comprender el mundo rescatado al olvido. La experiencia puede transmitirse. La experiencia del otro puede ser articulada por el discurso narrativo bajo los mismos términos de la experiencia.

Si las relaciones entre los integrantes de la familia suponen evaluaciones de un mundo que fue, su recuperación en el discurso y la lógica de la memoria también es una acción crítica. Las instantáneas de la memoria no sólo recuperan a la familia, también marcas de tiempo, de espacio y de pertenencia que no cesan de interrogar al sujeto que recuerda. Cada

elemento recuperado extiende puentes simbólicos donde no sólo se recupera al otro, también su visión de mundo.

La bobbe me enseña a preparar la sopa de borsch. El caldo humea en la olla y se eleva en ese cucharón de plata que huele a estepa y nieve. La bobbe dice que se puede tomar frío y con crema, pero a mí me gusta que llegue caliente a mis entrañas y mientras lo saboreo, le pregunto si es verdad que después de muertos podemos volver a vivir. Mi pregunta la indigna, la exaspera y la hace sufrir, como si yo la hubiese traicionado, y dice que ante nuestro único Dios no existe la resurrección de los que ya están muertos. (56) [Las cursivas son del original.]

Existe cierta alegría en la transmisión de la experiencia, en la cultura compartida, en la identidad del grupo a partir de los objetos que construye. El platillo tiene un significado histórico, una tajada de tiempo y memoria que acompaña cada cucharada. Detrás del platillo, el éxodo de Rusia, los *pogroms*, la persecución implacable. La enseñanza de su preparación se convierte en una seña de identidad. El componente ideológico también se convierte en enseñanza. La pregunta que sigue a la degustación es una instauración de lo propio, una afirmación del pensamiento judío confrontado a la ideología dominante del lugar de adopción. La enseñanza, la respuesta, tendrá una impronta de crueldad, de dureza, pero también supone una resistencia ante el olvido, una confrontación ante la pérdida que supondría la adopción de las costumbres del otro, la asimilación dentro del grupo dominante. Rocha (2010a) vuelve a situar la discusión entre el problema de la pertenencia a una comunidad específica dada y la mediación que existe entre la dimensión personal y el pasado recuperado a la memoria. González (2016) ofrece una lectura donde la perspectiva de género supone una confrontación explícita entre distintas visiones de mundo. La performatividad del

de género (Butler, 1990) se entiende como una acción violenta que incide sobre el otro. Las normas y conductas del género se refuerzan continuamente, en todas direcciones, y cualquier desviación es sancionada severamente. González (2016) extiende este proceso al interior de las relaciones de familia y describe distintos modelos para aproximarse al mundo. La subversión también será una conducta aprendida. Déborah aprende del padre la posibilidad de rebelarse contra la visión de mundo de la *bobe*. “La matriarca/patriarca pretende reproducir la normativa hegemónica de su comunidad o su familia judía, mientras que el resto de la familia acata la reproducción de la normativa y ofrece resistencia mediante su agencia o su capacidad de actuar contra la normativa” (González, 2016: 181). La *bobe* delimita la separación entre el espacio público y el privado (Kanzepolsky, 2016) y ejerce presión para que Déborah, en su aprendizaje de la normatividad del mundo, se pliegue a las razones que animan su conducta.

Desde la mirada de la niña, la palabra puede convertirse en un ámbito de exclusión, una barrera ante el mundo de los adultos. La *bobe* y el padre discutirán en *iddish* la manera de lidiar con la enfermedad de la madre, como también decidirán el destino del hermano. Los mayores recurren a aquel ámbito de exclusión que también será una seña de identidad. La exclusión reviste a los mayores de un aire de infalibilidad que queda derruido cuando la comprensión es posible. La niña evaluará el mundo de los otros desde dicha perspectiva. “Papá y la *bobe* hablan en *iddish*, con ese modo febril que tenían de hablar entre ellos. En *iddish* lo saben todo, pero en castellano solamente dicen estupideces” (74). La mirada adulta será capaz de encontrar en aquel ámbito de exclusión una tajada de su propio pasado, una seña de identidad con la cual puede distinguirse del mundo en que se inscribe. “Escucho hablar en *iddish* y me detengo. Pido a León que me describa cómo es ese hombre que habla

el idioma de mis abuelos. Y León me dice que ese hombre es alto, que lleva anteojos de miope, tiene barba, patillas y sombrero de rabino, y usa un sobretodo de astrakán” (95). La experiencia dispara el sentido de pertenencia. “Mientras León describe al hombre, mis ojos recuerdan lo que vieron, y pienso que no he escuchado la palabra astrakán en treinta años” (95-96). El decir de la experiencia es la expresión de la memoria. La memoria mira con sus propios ojos y se convierte en una forma de conocer que puede sustituir los otros órdenes posibles. La lógica de la memoria recupera el mundo ante la amenaza del olvido, señala en el sujeto aquello que supone la marca distintiva de su identidad.

El decir de la memoria se convierte en testimonio de lo vivido, se transmite en tanto experiencia e interroga al mundo en el que se inserta. El decir de la memoria permite afrontar el trauma, la violencia, pero también se cimenta como testimonio en la perspectiva del otro cuando se confronta con la novela. Gran parte de la crítica discute *Letargo* desde este nivel discursivo, en la inserción del texto dentro de lo social. Buchanan traslada el discurso de la memoria a la categoría de autor y describe que “para Suez, el acto de escribir es un viaje en el cual la memoria desempeña un papel crucial mientras ella reconstruye sus propias memorias y las que ha escuchado de sus antepasados” (Buchanan, 2004: 186). La memoria, en tanto testimonio de elementos que conforman la identidad, se convertiría en una manera de aproximarse a lo real, de incidir en su constitución. Así, los narradores argentinos contemporáneos “recurren a la memoria como el instrumento supremo para recrear una historia traumática en sus obras, enfrentan el dilema de como ‘nombrar lo Innombrable’” (Buchanan, 2004: 185). *Letargo*, en tanto testimonio de la memoria colectiva, es una tentativa de reconciliar el yo con el universo compartido. Muzzopappa advierte que “El acto de recordar es siempre colectivo, sin entender exclusivamente que se lleve adelante por varios

sujetos, sino que todo sujeto que hace memoria es múltiple. Paul Ricoeur, nuevamente, explicó ese dilema de la identidad, cómo ser uno mismo mientras el tiempo nos atraviesa y nos cambia. ‘Uno mismo’ es muchas voces” (2010: 3). Y la multiplicidad de las voces deviene en la posibilidad de hablar por el otro. Así, “la literatura que indaga esos bordes donde habita la gente que no tuvo voz ni voto” (Iparraguirre, 2007) se convierte en una herramienta para la acción política.

Las aportaciones de la crítica, valiosas como son, se abocan a la exploración temática del mundo que reconstruyen las novelas de *La Trilogía de Entre Ríos*. “Relatar es adueñarse de un legado (un documento, un manuscrito), de una herencia (una historia personal), de una descendencia anómala, que se cuenta en pasado y vuelve al pasado no solo para desarticular sus sentidos sino para revelar un orden de clausuras que no llegaron” (Domínguez, 2006). El discurso de la memoria será una forma de aproximarse a la violencia, de sobrevivir al trauma. La violencia será una zona de contacto, el punto de inflexión entre distintos mundos que se oponen. Gnutzmann encontrará en los protagonistas de las novelas a “jóvenes, despiertos e incorruptos aún, que interrogan al mundo que los rodea, sin los lastres de las convenciones y aún cercanos a la palabra original, no vaciada de sentido” (2005: 431). Esta interrogación del mundo supone un diálogo violento entre posiciones vitales irreconciliables. “Se trata pues de la historia argentina vista como puesta en escena de un trauma (o traumas) original. Es revelador que una noción tan cargada de significados como ‘trauma’ venga a la mente cuando se piensa en los relatos de Suez” (Reati, 2008). La Historia se traslada simbólicamente hasta las relaciones en el interior de la familia; como apunta González (2016), la confrontación violenta entre visiones de mundo irreconciliables supondrá una oportunidad de aprendizaje para Déborah. La tradición, asumida por la *bobe*, será cuestionada por los ideales socialistas,

asumidos por el padre. La confrontación muestra una vía para que la niña pueda rebelarse contra un mundo heredado que no cesa de empujarla al margen. Esto no significa que la narrada-personaje —niña o adulta— se identifique ideológicamente con la postura del padre; significa que en el contexto de la infancia comienzan a construirse las bases desde las cuales se evaluará, con cierta distancia crítica y afectiva, el mundo recuperado a la memoria.

Los aportes críticos se sitúan por lo general en el nivel de personaje y en los aspectos temáticos para delimitar la interpretación del texto literario y su inserción dentro de lo social y su confrontación con la representación de una realidad objetiva dada. Pese a que no colocan su argumentación en un nivel discursivo, su exploración crítica revela las zonas de conflicto a las cuales da cabida el texto literario. Sus aportes discuten el mundo recuperado por la memoria y extienden su alcance hacia la dimensión de lo social y su incidencia sobre lo real. Aquellas lecturas se erigen como la prueba de la transmisión de la experiencia de la memoria a partir de su expresión. Ante el mundo recuperado, el decir del yo se convierte en el decir de la memoria.

El decir de la memoria se resiste a la tentación del olvido. La dimensión personal repercute en la conformación del discurso. Al mismo tiempo, al cimentarse sobre la experiencia, articula sus elementos constitutivos y los traslada hacia el otro, donde se reconfigurarán como experiencia propia. La memoria no restituye la pérdida, la ausencia, pero otorga una segunda existencia a lo vivido. Así, la escritura se transfigura en una marca que ensaya la permanencia. La segunda existencia de lo vivido es un trabajo de esperanza, una manifestación del deseo que combate la pérdida. Aunque no anule la ausencia, aunque no anuncie el fin de la violencia, el decir de la memoria reinstaura las posibilidades expresivas del sujeto. El problema retórico del yo se resuelve en aquello que recupera la

memoria. El estatuto de verdad de la memoria se comprueba en la medida en que la experiencia adquiere su expresión. El otro tiene cabida en el decir del yo. El tiempo recobrado al olvido acompaña cada instancia del decir. La pérdida se combate en la palabra, la permanencia habita la palabra. “Tal el nudo: trabajo de memoria es trabajo de duelo. Y uno y otro son palabra de esperanza, arrancada a lo no dicho” (Ricoeur, 2008: 60).

Capítulo 2. El decir interrumpido: La lógica de la composición en *El arresto*

Hay verdades aptas para ser vividas y otras que no lo son. Hay que aferrarse a ambas.

Rüdiger Safranski

La literatura no comienza en un vacío. Hay un diálogo que antecede a la obra, una conversación con todas las que la preceden, una posición ante el mundo en la que se inscribe. La literatura no inicia consigo misma. El mundo del autor dialoga con la obra, una conversación que la sitúa y le da forma. La literatura no termina en un vacío. Hay un diálogo que se prolonga de lector en lector, de obra en obra, hasta que la conversación recorrida, en su largo transitar, regresa al punto de partida y lo resignifica todo. El mundo del autor no circunscribe a la obra; ese mundo, si acaso, interroga su permanencia en la lectura que se entabla. Lo que queda, si acaso, será una toma de postura, una perspectiva. La novela, en su misma materialidad, supone un decir que se traslada de la página hasta nosotros. El decir de la novela es el discurso que se crea desde la voz narrativa. Situar al narrador, describir la estructuración del discurso, los puntos de partida, implica pensar sobre la articulación misma del decir. En última instancia, el decir de la novela es lo único que existe de la novela. Aunque afuera del decir, entre los silencios del decir, se cuele la significación que reorienta la experiencia de la lectura.

El presente capítulo pretende ser un análisis de las posibilidades expresivas de la novela *El arresto* (2001), partiendo desde la estructuración de la voz narrativa, la pretensión de representación de una realidad objetiva dada y la lógica que articula el discurso en su composición misma. La novela, en tanto discurso, estará compuesta de silencios, de interrupciones en el decir que dan cuenta de su propia significación y de su ambición de

incidir sobre lo real. Para el caso, pretendo reflexionar sobre la novela a partir de cuatro ejes, a saber: 1) consideraciones generales sobre el género novelístico, la construcción de la voz narrativa a partir de la memoria y la poética de Perla Suez; 2) la conformación del sujeto narrado y su dimensión social; 3) la cercanía y distancia de la narración con ciertas formas de manifestación de raigambre realista, discutiendo, en particular, las implicaciones, consecuenciales y contradicciones que este tipo de narrativa carga tras de sí; 4) la composición de la novela a partir de la lógica del montaje, la reunión de los fragmentos. Pensar la novela de acuerdo con estos cuatro ejes permitirá adentrarse en las posibilidades expresivas y enunciativas del texto literario. Más allá de este modesto propósito, conservo la esperanza de que proceder de esta manera permitirá, también, pensar en las posibles implicaciones sociales que pudieran desprenderse del discurso literario en el mundo que lo encierra y rebasa. El diálogo que comienza la literatura no debe concluir con ella. Aunque después del decir, la realidad rete a la palabra con su solidez.

2.1 El decir en construirse: Génesis, narración y memoria

El decir de la novela aparece traspasado por silencios que obedecen a la estructura fragmentaria del texto, adquiere su coherencia mediante el comercio hermenéutico del todo y la parte. Aunque no sólo el silencio interrumpe el decir, también la irrupción de los otros, con sus discursos, sus perspectivas, la materialidad de su propio decir. Y habrá momentos en los que el decir del otro niegue lo que la voz narrativa afirma, que la tensión entre ambas visiones anime el principio de composición y el sentido que pretende construir la novela misma. En este primer apartado pretendo discutir la construcción de la voz narrativa de la novela y reflexionar en torno a las implicaciones interpretativas que puedan desprenderse de

ello. Para el caso, quisiera traer a colación ciertas nociones generales sobre la novela, sobre el decir de los narradores, para luego adentrarme en las particularidades del texto. Considero que este proceder evidenciará las desviaciones que adopta la voz narrativa y enriquecerá las conclusiones que puedan extraerse.

El decir de la novela arrastra de sí un universo propio, a un tiempo discurso y representación. “El mundo de la novela es, básicamente, un mundo *in-sólito*. Mundo lleno de voces, sin que una sola sea real, sin que la sola voz real de la novela revele procedencia. Nada ha ocultado tanto la esencia de lo narrativo como ver en el relato algo natural, que *va de sí*, mero comentario, reproducción, ‘imitación’ del mundo” (Tacca, 2000: 64). Aquel decir de la novela —única materialidad de lo literario— se identifica exclusivamente en la figura del *narrador*. La figura del narrador en *El arresto* se muestra acosado por los silencios que lo rodean. Aquel decir se encuentra circunscrito por todo lo que debe callar, pero también por la inserción del discurso de los otros. Identificar la identidad del narrador y la colocación que guarda ante lo que narra probará ser determinante para construir el sentido del “mensaje” de la novela. “El problema de la comprensión novelística es doble: por un lado, ¿cuál es la posición del autor respecto a sus personajes? Por otro, ¿cuál es la naturaleza de lo alcanzado por la comprensión? Estas dos preguntas no pueden separarse, porque la posición tomada por el que quiere comprender está influida por lo que quiere comprender” (Pouillon, 1970: 60). En el caso de *El arresto*, la reflexión en torno a los personajes y la construcción del narrador también debe contemplar los elementos autobiográficos de los que se desprenden y el lugar que ocupa la ficción en la cosmovisión de la autora. Narrar es una forma de recordar; la voz narrativa inaugura una forma de apropiación del pasado propio a partir de su transformación, de su traslado al discurso desde la imaginación. Al mismo tiempo, narrar el yo, narrar la

memoria, implica la imposición de un orden desde la perspectiva del sujeto que se mira. El decir de la novela, en su materialidad en tanto discurso, traza las relaciones del sujeto que recuerda con aquello que le dio forma; al mismo tiempo, al volverse comunicable, redefine la voz con la que la comunidad recuerda su pasado y se reconoce a sí misma. Y si detrás del pasado emerge un trauma cuya solidez se constata en su abrumadora cualidad de presente, el decir de la novela —en su discurso y representación— proporciona el asidero para superarlo.

Para poner en marcha la maquinaria de significaciones que inaugura el decir de la novela, debe comprenderse desde dónde se dice, desde quién se dice. Por tanto, la primera operación necesaria para describir la colocación y construcción del narrador en *El arresto* es deslindarlo de ciertas estrategias textuales que exceden o escapan a la novela, aunque regresen tematizados por la estructura misma del texto.

El narrador, que no es simplemente el autor ni tampoco un personaje cualquiera, puede resultar una entelequia. Figura *inasible* y *huidiza*, su entidad pronta a confundirse o a perderse entre las otras instancias de la novela requiere ser determinada con cierta simplificación ideal: como un modelo virtual, como una categoría de un *sistema de descripción*, dotada de una claridad y de un rigor excluyente que rara vez posee en la realidad del texto. (Tacca, 2000: 67)

Casi un siglo de teoría literaria nos ha vacunado contra la torpeza de confundir la categoría de autor con la de narrador. Sin embargo, resulta pertinente volver sobre este tema porque la estructura de la novela está trazada sobre distintos niveles de realidad que tematizan la figura del escritor y su situación como agente social. Además, hay ciertas trazas autobiográficas, ciertos puntos de partida, cuya consideración arroja pistas sobre la posible inserción del texto narrativo en la realidad objetiva dada, aquel mundo compartido entre la autora real y sus

lectores. Para describir la construcción de la voz narrativa, necesitaré transitar por aquellos niveles, procediendo de afuera hacia adentro y, considerando que la misma relación puede extenderse en dirección inversa. Las últimas líneas de la novela construyen e identifican la presencia de una autora (ficcional). En cursivas y entrecomillado, a manera de rúbrica del manuscrito “original”, la novela concluye “*Mi padre, Lucien Finz, trabajó como médico rural cerca de Villa Clara, donde transcurrió su vida de niño. Iba a escribir sus memorias, pero no llegó a concluir las*” (Suez, 2006b: 184).² Estas líneas, que identifican a la autora ficcional, vienen seguidas por una llamada a pie de página, que completa la tarea de identificación: “Del manuscrito que lleva la firma de Leonora Finz, encontrado recientemente en la biblioteca popular Lucienville, Basavilbaso, Entre Ríos, 29 de julio de 2001” (184). El juego con el tópico del manuscrito encontrado y los distintos procedimientos metafictivos pone en entredicho todo lo que pudiera haberse interpretado hasta el momento. Porque el relato que se cuenta sigue la figura del padre, Lucien Finz, los recuerdos de su infancia y el tránsito horroroso por las manos de la policía durante la Semana Trágica,³ aquel episodio de represión en Buenos Aires en enero de 1919. Para Rocha, “la novela está organizada como una narración a tres voces: la de un narrador en tercera persona, la voz de Lucien Finz en diálogo con su padre y el recuerdo de Lucien escrito por su hija” (2010b: 84). Este tejido de voces, sin embargo, debe entenderse desde una colocación específica del enunciador ficcional y la identificación discursiva que se desprende. La revelación de la autora ficcional

² Todas las citas proceden de la misma edición. En adelante, sólo indicaré el número de la página.

³ La semana del 7 al 14 de enero de 1919 recibe este nombre en la historia argentina. Lo que comenzó como una huelga de los trabajadores de una fábrica metalúrgica terminó como una terrible matanza auspiciada por el Estado, presidido por Hipólito Yrigoyen. La represión de los huelguistas fue llevada a cabo por grupos parapoliciales, la policía y el Ejército. Para justificar sus acciones, el gobierno emprende una operación para convencer a la población de la existencia de un sóviet ruso-judío y una conspiración subversiva. A esto siguieron dos *pogroms* (matanza de judíos), únicos en la historia del continente americano. Se estima que durante la Semana Trágica murieron alrededor de ochocientas personas (la cifra exacta se desconoce) y que se arrestó a cerca de cincuenta mil ciudadanos. La novela de Suez retrata el destino de muchos de los detenidos: la tortura.

modifica la interpretación sobre la construcción de la voz narradora que da cuenta de todo. Esta mera mención supone un afuera del relato (tan ficticio como el relato mismo), un silencio que colma y resignifica la obra. Al mismo tiempo, el afuera del relato supone también el establecimiento de formas de producción y difusión del texto literario publicado; este afuera implica un mundo de relaciones sociales, económicas y simbólicas que inscriben al texto en una realidad objetiva dada y resignifican las posibilidades de la memoria en tanto discurso. De esta manera, la identificación de la voz narradora reconfigura la memoria que se preserva mediante el ejercicio del decir y la divulgación que lo convierte en un hecho social que interviene en la realidad.

La autora ficcional reconstruye la memoria de su protagonista —la de su padre—, y con esto se cimenta la cualidad de testimonio del ejercicio literario. Y, dentro de este marco ficcional, también se reproducen los medios de producción y los códigos sociales del campo intelectual, entendido éste como lo describe Bourdieu (2002), tematizado a partir de la presencia de una editora. Las líneas finales codifican no sólo la existencia de una autora ficcional, sino la presencia de todo un campo que encuentra en el material recabado algo que debe volverse público.

En *El arresto*, la voz de Lucien aparece en diálogo con su padre y consigo mismo. Estas conversaciones son mediatizadas por una editora que guarda y escribe los recuerdos transmitidos por el protagonista. La presencia de esta editora también alude a una distancia respecto al pasado propiamente dicho y a lo que se cuenta de ese pasado, especialmente si se tiene en cuenta que el manuscrito ficcional sobre eventos ocurridos a finales de la década del diez está fechado a principios del siglo XXI. (Rocha, 2010b: 81)

Si el cierre de la novela identifica en su interior la pluma que articula su propio decir —Leonora Finz—, también abre un diálogo acerca de la colocación de la figura del escritor en la sociedad, así como el lugar que ocupa la ficción en la recuperación de la memoria colectiva. Este diálogo aparece tematizado en la novela por su cierre, pero también involucra los testimonios de la autora sobre su poética y abarca una porción importante de las conversaciones de la crítica en torno de ella. Parecería que la novela —desde su estructura y la articulación de la voz narrativa— representaría una respuesta ética a los elementos autobiográficos que reaparecen en su interior y que, según confiesa la autora, detonan el texto. El cierre de la novela es un diálogo con su origen. Las atribuciones simbólicas y éticas que recaen sobre Leonora se deslizan con facilidad hasta la propia Suez. La categoría de escritor, en tanto agente social que participa y se desenvuelve en un campo intelectual dado, responde con su texto literario a un siglo de violencia. “En Suez, escribir la violencia supone tirar amarras con una interpretación de la historia, una apuesta ética que toma a la memoria como su materia privilegiada y a sus sujetos como vértices de subjetividades en proceso de deconstrucción y reconstrucción” (Domínguez, 2007).

Cada tanto, con la publicación de una nueva novela o tras la invitación de algún académico, aparece una nueva entrevista a Perla Suez en la prensa. Pese al valor inmenso que estos diálogos suponen para el ejercicio crítico, las entrevistas tienden a parecerse entre sí y las mismas preguntas aparecen reformuladas en muchas de ellas. Domina, pues, la indagación sobre el origen, aunque éste sólo pueda referir a la experiencia de la escritora misma. Recupero estos testimonios porque considero que interpelan significativamente el cierre de la novela y porque apuntan a las condiciones en las que la poética de Suez pretende politizar el discurso narrativo desde el ejercicio mismo de la escritura.

El arresto, como afirma Suez en una entrevista, “surgió a partir de algo que le ocurrió a mi padre, cuando estudiaba medicina en Buenos Aires, durante la Semana Trágica” (Slukich, 2015). La novela encuentra su origen de la misma manera en que Leonora recupera el testimonio de Lucien; la literatura relata los traumas fundacionales. “Ahí empieza la historia de violencia desde el Estado, marcada con un antes y un después que no para más y desde lo autobiográfico fue un episodio que mi padre vivió en la confitería Richmond. A mí me impresionó mucho porque se escondió. Ahora existe la fonda Richmond. *El arresto* es la historia desde Lucien, desde la cárcel, durante esos siete días” (Rocha, 2006: 75-76). La memoria de una generación es codificada y transformada por la siguiente en un ente compartido, comunitario. Aunque hay datos autobiográficos que se trasladan al universo ficcional —el apellido “Yagupsky” se traslada del abuelo y el padre de la escritora a la madre del protagonista (Murrioni, 2010: 13)—, los elementos tomados de su experiencia tendrían un origen plural, compartido; así, las novelas “son autobiográficas pero no porque sean la historia de mi ‘bobe’ (abuela, en idish), ni la de mi padre, ni la mía de cuando era niña pero son algunas cosas que escuché durante mi infancia” (Slukich, 2015). La poética de Suez apunta a una reelaboración de todos los materiales del pasado, no al mero testimonio histórico. La experiencia propia es transformada por el tamiz de la escritura, por la lógica de la literatura. “Los recuerdos de la infancia son poderosos. Ahí están los temas a los que la escritora volverá una y otra vez: la memoria, las persecuciones, la huida, el regreso, la búsqueda de identidad, los lazos familiares y la violencia” (Almeida, 2014). Y esta vuelta sobre los orígenes, esta vuelta sobre lo vivido, repercute sobre el texto literario. Suez afirma en una entrevista: “Creo que uno hace lo que puede, no lo que quiere. Y cuando escribe, sale todo lo que uno tiene adentro. Se teje lo que uno ha vivido, lo que uno ha escuchado, lo que uno cree haber escuchado” (Almeida, 2014). En otra entrevista donde se le invita a explicar

el porqué de su escritura, así como el desde dónde, Suez revela su relación ante su propio quehacer de escritora: “La ficción te permite meterte en zonas desconocidas para explorarlas. Me permitió buscarme como argentina. Soy descendiente de los barcos, pero tenía derecho a escarbar en el olvido para recuperar la memoria” (Blanc, 2015).

La narrativa de Perla Suez puede leerse como una indagación sobre la capacidad de la literatura para codificar y transmitir la memoria, para volverla, en cierto sentido, un hecho social y, por tanto, algo que al ser compartido por una comunidad desborda los límites específicos del sujeto. Al mismo tiempo, no es la memoria, no es la experiencia de la escritora lo que se traslada a la página. La memoria, en tanto discurso, sufre todos los accidentes del discurso. Detrás de la memoria, la transformación de la memoria en la escritura. Suez confiesa en una conferencia en CUNY: “Sé también que al repasar los hechos la memoria miente; dice y cuenta otra cosa diferente de lo que fue; nada es como parece; las tres historias de la *Trilogía de Entre Ríos* revelan otra cosa; lo que allí ocurre no se parece a lo que yo viví. Pero sin memoria la narradora que soy se pierde como se pierde la memoria en la existencia” (Suez, 2007). Pese a las trazas autobiográficas descritas páginas atrás, pese a la continua indagación sobre un origen que remite siempre a la memoria, *El arresto* no responde a las exigencias de las escrituras del yo. El discurso narrativo construye su dimensión social, su interrogación ante la realidad objetiva dada, desde la ficción. La memoria, pertenezca al sujeto, pertenezca al común social, es transformada por el acto de la escritura. Suez, en su poética de la memoria, articula el decir de la ficción como un modo de intervenir en la realidad, como un discurso que opera su influencia sobre el otro y que invita a su transformación.

Escribir no es un gesto automático. Hay la elección de un recorrido verbal y la necesidad de transformar el recuerdo en otra cosa. Sin qué decir, sin esa necesidad de contarlo todo no hay relato. Pienso que la escritura es qué decir, pasión, oficio, trabajo. Proporciona felicidad y al mismo tiempo desasosiego. Es el opuesto al lugar común, al cliché, al estereotipo. Siento que descifra sentidos como un oráculo, pregunta, interroga, conjura al lector a pensar y repensar la historia que se cuenta. (Suez, 2007)

La colocación del enunciador y el entramado narrativo fundamentado en la memoria implica un trabajo deliberado y particular sobre el tiempo. Dado que el marco ficcional de la novela se crea a partir del manuscrito encontrado y el afuera del relato que lo resignifica, la memoria reconstruida por el discurso narrativo adquiere una dimensión social. Más adelante discutiré el “qué” del recuerdo, ahora me interesa explorar el “cómo” se codifica la memoria literariamente en la novela. En el capítulo sobre *Letargo*, recuperé algunas nociones planteadas por Ricoeur en *Tiempo y narración* (2009) y *La memoria, la historia, el olvido* (2013). Para dimensionar el trabajo sobre la memoria en *El arresto* a partir del discurso, sobre Lucien y la dimensión social que adquiere a partir del marco ficcional, insistiré, otra vez, en ciertas características de la memoria descritas por Ricoeur y su aplicabilidad en los estudios literarios.

La memoria, advierte Ricoeur, es un procedimiento mental mediante el cual el sujeto ordena y aprehende la experiencia, un proceso de apropiación y comprensión. Esta operación funciona de manera análoga al acto de narrar. Dicho de otra manera, dado que la experiencia del tiempo es articulada como narración para ser asimilada por el sujeto, esto significa que la memoria se construye de la misma manera que una trama. La narración historiza los acontecimientos, crea, de cierta forma, el significado mismo. El acto de narrar se vuelve, en el pensamiento de Ricoeur, el único medio por el cual es posible la experiencia y el

significado, pero al mismo tiempo, la experiencia y el significado engendran la narración en la medida del conflicto preexistente de la expresión, como si entonces debiera concebirse todo esto en la coerción a “otorgar a la experiencia temporal como tal una narratividad incoativa que no procede de la proyección —como se dice— de la literatura sobre la vida, sino que constituye una auténtica demanda de narración” (Ricoeur, 2009: 144). En *El arresto*, el trabajo sobre la memoria se torna más complejo en la medida que intervienen distintas instancias enunciativas que inciden sobre el texto mismo. La editora ficcional que publica el texto, la autora ficcional que recupera los testimonios y les da forma novelesca y el protagonista, Lucien, quien cada tanto brinda su propia voz a la manera de un texto citado — y siempre en una exploración de sus recuerdos—, colaboran en la explicitación de esta memoria en tanto discurso literario. El problema de la enunciación repercute sobre la identificación del sujeto en la memoria. Las distintas voces que sustentan el discurso literario transforman, bajo la lógica de la escritura misma, aquello que se recuerda. Y, si la memoria es el proceso mediante el cual se internaliza la experiencia, esta manera particular de recordar desborda al sujeto y vuelve la materia de su interioridad en algo compartido por la comunidad.

La categoría de narrador, la construcción misma del decir de la novela, en el sentido de esta argumentación, adquiere la función misma de la memoria, del procedimiento mental mediante el cual se ordena y codifica la experiencia. La colocación del narrador, dissociada ya de la categoría de la autora ficcional, no sólo supone una posición ante lo narrado, sino la comprensión y el significado mismo de aquello que se recupera del recuerdo. Queda, pues, interrogarse sobre la articulación de la narración misma del relato, de la figura de narrador. “Toda pregunta, empero, que busque caución para los entes de la novela conduce

exclusivamente a la única realidad de un lenguaje, de una voz, a la voz del narrador” (Tacca, 2000: 64). Aunque todo lo que tenga que decirse al respecto necesite pensarse por la tematización de la figura de autor que he discutido en estas últimas páginas.

“El que cuenta (el que aporta *información* sobre la historia que se narra) es siempre el *narrador*. Su función es *informar*. No le está permitida falsedad, ni duda, ni interrogación en esa información. Sólo varía (sólo le está concedida) la *cantidad* de información” (Tacca, 2000: 67). ¿Qué sucede, entonces, cuando la colocación de la figura de narrador pone en entredicho las posibilidades de enunciación de la novela? Sin embargo, la estructura fragmentaria del relato, la fabulación sobre la figura de autor, la inserción de otras discursividades y el acto mismo de enunciación aparecen codificados como el sentido mismo del texto. Dicho de manera más tajante: la fragmentariedad y la irrupción de otredades en el acto de enunciación son la comprensión de los hechos narrados, como si no fuera posible dar sentido a lo vivido por el protagonista de otra manera. Cada vez que el narrador cede la palabra, cada vez que la lógica de la composición de la novela interviene y modifica la presentación de los hechos, se establece un orden donde se jerarquiza la comprensión de la experiencia y se presenta una visión de mundo particular.

La narración se articula, desde el principio de la novela, desde la perspectiva “clásica” de la narrativa decimonónica, la de la omnisciencia en tercera persona. “Al nacer Lucien, Ana murió de eclampsia durante el puerperio. Finz arrendaba siete hectáreas con una casa de adobe y un galpón. Un ama de leche amamantó al chicho hasta que cumplió un año y...” (111). Si embargo, aquella voz narrativa, siguiendo, también, las lecciones de la novela decimonónica, no tarda en ceder la palabra mediante la utilización del discurso indirecto libre, además de ciertos diálogos implícitos, que aparecerán siempre en cursivas “*Lucien, hay*

que dar vuelta al pan de tierra, hasta que quede esponjoso, le decía el padre” (112). Pero ceder la palabra al otro abre otros problemas, el de cómo comprenderlo, cómo describirlo, cómo pensarlo. “Es necesario que los otros no sean presentados verdaderamente como los otros respecto de aquel a través del cual los vemos” (Pouillon, 1970: 63). Para el caso, el narrador, también cede la palabra a través del discurso citado, el estilo directo. De esta manera será el otro el encargado de definirse a sí mismo, con su propia voz, sus propias palabras. Estos fragmentos, siempre en primera persona, identificados con la mirada y la voz del protagonista, Lucien, siempre aparecerán entrecomillados: “Vuelvo a verlo a usted padre, aborto, refugiado en el silencio, caminando despacio por el borde del canal...” (114). Este discurso citado sólo viene precedido por las comillas, sin alguna indicación del narrador que coloque en una temporalidad clara el momento de la enunciación. Lucien, en aquellas apelaciones al padre, ¿habla desde su encierro? El discurso citado inaugura su propia temporalidad, suspendiendo el relato y, al mismo tiempo, llena todos los huecos que el narrador no está capacitado para colmar. La información del narrador será incompleta. El sentido de la memoria, en el comercio hermenéutico del texto, necesitará de todas las voces para construirse. Si el narrador tiene una comprensión limitada, en el sentido de que carece de toda la *información* y que necesita de la intervención de otras voces para la composición del relato, ¿qué sentido narrativo cumplen los recuerdos citados en estilo directo?

El decir de la novela, suspendido por la inserción del otro, es suplantado por una mirada obsesiva hacia el pasado del protagonista. Esta mirada hacia el pasado, este recordar, se convertirá en un refugio para sobrevivir al trauma del arresto, de la tortura. Discursivamente, el rol que juega la memoria para el protagonista del texto supone, de la misma manera en que la identificación de la autora ficcional resignifica la novela, una

condensación de sentidos en el acto mismo de recordar. La estrategia de supervivencia parecería desplazar la temporalidad de estos pasajes, es decir, que el momento de la enunciación de dichos pasajes es siempre el del arresto y, por tanto, los recuerdos a los que se recurre adquieren cierta potencia profética, un aire de inevitabilidad en el transcurso de la vida de los personajes. Sin embargo, al subvertir la temporalidad de la enunciación, la búsqueda de sentidos en los recuerdos del protagonista crea un relato paralelo que se contrapone al arresto, a la tortura. Así, la infancia, las luchas contra la naturaleza para sobrevivir en el campo, la iniciación sexual en una relación adúltera, el traslado a Buenos Aires para estudiar medicina, los recorridos por la ciudad, en fin, todas las vivencias recordadas interrogan en niveles éticos y políticos el momento del arresto y las torturas padecidas. Por otro lado, “la formación de una familia y la composición de un manuscrito sobre la violencia sufrida dan cuenta de la estabilidad personal y social que Lucien consiguió con posterioridad a su arresto” (Rocha, 2010b: 86). Pero, al interior del relato, lejos de aquél afuera que garantiza la superación del trauma, el manejo del tiempo queda supeditado a la comprensión de los hechos por parte de Lucien, a las jerarquías con las que estructura la experiencia. Pero esta alteración de la temporalidad de la novela —la subjetivación del tiempo—, hace que los días en que Lucien permanece arrestado se prolonguen, que, al igual que los recuerdos deshistorizados —desordenados—, suceda siempre. La construcción del decir de la novela, a partir del trabajo sobre la memoria, el tiempo y la categoría de narrador, propone una interpretación de los hechos relatados. El trauma del arresto se prolonga en ambas direcciones temporales: otorga a lo vivido un aire de predestinación, de la misma manera en que el arresto extiende sus consecuencias sobre aquel universo diegético fuera del relato —la revelación de que Lucien terminó la carrera de medicina, formó una familia y que necesitó de su hija para contar su historia, dado que jamás consiguió escribir sus memorias.

La estructura fragmentaria de los pasajes, la elección de alternar entre el discurso directo y el indirecto, la decisión entre narrar o citar (que en este caso equivale, también a recordar), el relato posterior, silencioso, revelado por las afirmaciones finales (ese qué pasó después a las acciones narradas en la novela) inauguran silencios colmados de sentidos. Los sentidos de la novela quedan cuestionados y potenciados por aquella decisión deliberada de callarse.

Baste observar que los silencios no son agujeros, sino elementos complementarios de lo que la palabra edifica. El movimiento se detiene en un punto y al hacerlo nos incita a suplir la continuación, pensando, imaginando, estableciendo hipótesis plausibles que enlacen lo dicho con lo callado. El silencio, en el espacio literario como en el espacio pascaliano, habla de otro modo, pero habla: tiene sentido: desempeña. Él también, una función que en cada caso deberá ser registrada y estudiada. (Gullón, 1980: 8)

La construcción del narrador descrita en este apartado evidencia, por otro lado, la convivencia entre dos vertientes narrativas distintas: la realista decimonónica y la de las vanguardias históricas. La coexistencia de estas dos tradiciones se vuelve, también, una discusión sobre los alcances de la novela misma, su inserción en lo social, sus pretensiones de representación de la realidad, las implicaciones éticas y políticas de la categoría de autor. Más adelante discutiré cada una de las vertientes. La discusión final sobre la lógica del montaje, espero, mostrará la potencia expresiva y significativa del decir interrumpido, la construcción de la voz narrativa. Antes, sin embargo, considero apropiado detenerme en el personaje de Lucien, explorar el “qué” del recuerdo, la subjetividad que a través del tránsito por el decir de la novela se convierte en una vivencia compartida, cómo la novela se convierte en un fenómeno social. Detenerse en este punto, considero, mostrará la importancia de las estrategias

narrativas desplegadas en la novela, su diálogo con su tradición y la potencia expresiva en la composición del texto.

2.2 El decir ante el sujeto: Lucien, memoria y violencia

Narrar es una manera de recordar, una ordenación mediante la cual se vuelve aprehensible la experiencia. El sujeto que cede a la palabra la tarea de recordar se coloca al centro de los relatos que integran la *Trilogía de Entre Ríos*. Y sus relatos están poblados de traumas, de violencia. La palabra y la memoria se despliegan como una estrategia contra la crueldad, contra el abuso. El andamiaje narrativo existe para sostener esta función de la palabra y la memoria. Y las tres novelas cortas “colocan en el centro del argumento a jóvenes, despiertos e incorruptos aún, que interrogan al mundo que los rodea, sin los lastres de las convenciones y aún cercanos a la palabra original, no vaciada de sentido” (Gnutzmann, 2005: 431). Las novelas, de esta manera, suponen más que un momento de iniciación, de un primer contacto con el mundo. La articulación del decir de estas novelas sugiere más un esfuerzo por datar de coherencia a la experiencia, una manera de interiorizar la violencia y superar la amenaza que esto supone para el sujeto de la memoria.

Las voces de estos textos se mueven entre el recuerdo de la infancia y su escritura, un lugar donde escribir implica despejar el espacio retórico para el relato de otras iniciaciones: en la historia familiar, en la locura, en el orden sexual, en la política. Relatar es adueñarse de un legado (un documento, un manuscrito), de una herencia (una historia personal), de una descendencia anómala, que se cuenta en pasado y vuelve al pasado no solo para desarticular sus sentidos sino para revelar un orden de clausuras que no llegaron. Estos puntos de iniciación se deshacen a través de representaciones de la violencia y encuentran en ella el modo de configurar una “zona” (Entre Ríos como espacio físico y simbólico de ficcionalización) y una lengua. La zona, configurada de esta manera se presenta como una

dimensión de contenidos diversos que se despliega a través de diferentes situaciones, escenarios y personajes en cada *nouvelle*. La estructura violenta se modula en clave familiar, social o política y su variabilidad no la hace menos precisa. Por el contrario, en estos textos no hay amenaza o peligro latentes, aunque los textos se sostienen sobre ellos, sino presencias imperiosas de la violencia en todos los niveles de la ficción. (Domínguez, 2006)

La colocación de estos personajes en los universos narrados da cuenta de cómo la memoria conforma al sujeto y cómo el acto de tomar la palabra se entiende como una estrategia de supervivencia. En *El arresto*, todas las intervenciones directas de Lucien están dirigidas explícitamente a un interlocutor que sólo existe en la memoria. La invención de un narratario particular manifiesta, al interior del andamiaje narrativo, la función que inaugura la temporalidad del relato de la memoria. “Quiero que sepa, padre, que durante los siete días que duró mi arresto, necesité hablarle, como si le escribiera una larga carta que nunca le escribí, con palabras que nunca usé, y que fueron saliendo de mi boca hasta apagarse” (183). Para sobrevivir a su arresto, a las señales de tortura que regresan cada tanto con la intervención del narrador, el protagonista se repliega a sus recuerdos y al oponerlos se busca crear una explicación, otorgando a aquellos lugares en el tiempo un halo de predestinación. El orden inaugurado por el proceso narrativo de la memoria brinda una interpretación para asimilar la experiencia de la violencia.

La colocación de los personajes en el universo diegético también establece pautas para la interpretación del relato. Desde las primeras líneas de *El arresto*, el narrador “sitúa a los personajes en la trama de la historia nacional y pauta la dirección del relato. Estamos ante judíos que trabajan la tierra —cultivan el arroz— y viven en el interior; son extranjeros —‘ocupantes’ y no ‘habitantes’, en palabras de Lucien— y provincianos” (Kanzepolsky, 2016). Si el orden de la memoria da sentido a los hechos narrados, el sujeto encuentra en el

despliegue del recuerdo los elementos para construir su identidad y los estatutos de verdad que la sostienen. Tanto Lucien como su familia aparecen al margen, lejos de los centros desde donde se detenta el poder político. Su marginalidad, sin embargo, se configura como un elemento central de su identidad y se presenta como una oposición a los excesos del poder.

Y es precisamente allí, casi entre bambalinas, donde se perciben con mayor crudeza los claroscuros violentos de la historia, la poca o ninguna consideración que para sus participantes menores tienen aquellos que detentan cualquier tipo de poder. Y éste es uno de los temas centrales de las tres *nouvelles*: el poder; el otro es la violencia. El poder y la impunidad con que se ejerce sobre los más débiles. Sin piedad. El poder familiar; el poder económico y el poder político y policial. Déborah de *Letargo*, Mora, de *Complot* y Lucien de *El arresto* tienen, dada su edad y posición, muy pocas posibilidades de escapar a esta presión, a esta violencia que se ejerce sobre ellos. [...] Lucien es arrestado y torturado sin tener ninguna participación ni conocimiento de las corrientes encontradas de los hechos, de esa violencia impune que aplica el poder policial, mano feroz del poder político que delegaba así el trabajo sucio y que se ejerció tan largamente en nuestro país. (Ipagirre, 2007)

La identidad que se construye a partir de la memoria, en tanto discurso narrativo, permite inscribir al sujeto dentro de un marco social y, dado el carácter público de lo enunciado, permitir que otros suscriban como propia la imagen creada por el relato. “Aunque esta *nouvelle* se organiza sobre una historia familiar en la que se repite la fuerte presencia de un padre, la muerte de la madre y de Max, el hijo mayor, y un conflicto entre Lucien y su otro hermano [...] podría decirse que aquello que prima en el relato es la compleja relación de estos inmigrantes con el nuevo país” (Kanzepolsky, 2016). Los personajes, en tanto portadores de una carga simbólica y una impronta social, cargan en sí mismos la historia de las comunidades a las que pertenecen. Los hechos relatados —la muerte de la madre, de Max,

la ruptura con Noé, la relación adúltera con Vera— son, en cierto sentido, un comentario sobre lo social. “La vida dificultosa crea tensiones en el seno familiar cuando comienzan a cuestionarse la autoridad paterna e, implícitamente, el haber creído en la viabilidad del proyecto inmigrante” (Rocha, 2016). Los hechos codificados por el discurso literario se extienden más allá de los límites del sujeto. El decir recuperado ante el olvido se presenta en relación con una historia dentro del país y con una larga genealogía de persecución. Lucien y la familia Finz son extensiones simbólicas de las comunidades de inmigrantes en Argentina. Los personajes, en el proceso de afirmación de una identidad propia, se distinguen como una otredad expuesta al rechazo y la violencia.

En efecto, lejos de su padre y hermano, Lucien se relaciona con otros y se percibe como un “otro” por las ideas políticas que desafían a las autoridades y con las cuales entra en contacto y por el hecho de saberse blanco del odio de la población local. Estos conflictos ponen de manifiesto la atmósfera agobiante y tensa que acecha al protagonista, Lucien, haciéndolo vulnerable. Lejos de su familia, no hay lugar seguro para el inmigrante, no hay casa en la cual guarecerse, ni comunidad hospitalaria que lo cobije. (Rocha, 2016)

El trauma del arresto y la tortura crean la posibilidad de reestablecer los lazos de una familia rota a través de la memoria y la ordenación y valoración de la experiencia que ésta supone. El arresto imprime en Lucien una necesidad de comunicarse con su padre y, con esto, una manera de reconectarse con una comunidad y una historia dejadas atrás por el traslado a la capital. “Como lo pone de manifiesto el final, Lucien aprende, a partir de su experiencia en la prisión, a restablecer lazos con los suyos y logra formar su propia familia, evitando sin embargo, el aislamiento y la postura de neutralidad que caracterizó a su padre. Lucien aprende a ser parte de la comunidad devenida ahora en su familia para revertir una herencia

de muerte y traición” (Rocha, 2016). La articulación narrativa no solamente afianza una construcción identitaria dada, establece, a su vez, una ruta de sanación simbólica mediante la cual se afirma un vínculo transgeneracional y las señas de una historia compartida. Esta historia transfigura la materia de la memoria en un fenómeno social y al discurso que la enuncia en una toma de postura que enjuicia las condiciones de violencia que fundan una genealogía. “La circunstancia de su arresto le sirve, entonces a Lucien, fundamentalmente para conectarse con un pasado de persecuciones y arbitrariedades sufridas por la generación de sus padres y abuelos en el este de Europa” (Rocha, 2010b: 85).

La articulación de la voz narrativa discutida en el apartado anterior también interviene en el proceso de interpretación de las identidades simbólicas construidas por el texto. Si los siete días del arresto y la atención que se le brinda al recuerdo como estrategia de supervivencia reconectan a Lucien con la historia de sus padres y abuelos, la colocación del narrador y la explicitación ficcional de los medios de producción y circulación del texto conecta la historia del protagonista con las generaciones que le siguen. Así, la identificación de los procesos de enunciación establece una continuidad desde el siglo XIX hasta el XXI, una realidad social acotada por la violencia y la persecución hacia toda instancia de otredad. Y la Historia que se reconstruye desde la articulación narrativa y la memoria del sujeto se prolongan y exceden los límites de la palabra y el individuo. La acción de la memoria establece un vínculo entre infinitas otredades y el discurso narrativo permite la comunicación del trauma y de la violencia.

La violencia que Lucien sufre durante su arresto provoca que su núcleo identitario entre en una crisis donde se actualiza el trauma de la persecución que también afectó a sus mayores. Al recordar la experiencia diaspórica de sus antepasados, su historia personal aparece como

un ejemplo de la postmemoria en la cual se accede a discursos que marcaron la genealogía del personaje. A través de la postmemoria, Lucien accede al trauma de la persecución sufrida por los judíos del este de Europa. La postmemoria se evidencia mediante el fluir de la conciencia de Lucien, que agobiado por la tortura, se cuestionan las enseñanzas paternas y la existencia de una Argentina hospitalaria para los inmigrantes judíos. En este recuerdo activo, se aúna por lo tanto la tradición y la rebelión. En el pasaje en el cual Lucien recuerda la historia familiar signada por la violencia de los cosacos que asesinaron a su abuelo paterno, resaltan los paralelismos entre la situación de avasallamiento y falta de derechos en el este de Europa y la persecución arbitraria que este personaje experimenta durante su arresto en Buenos Aires. Lucien recuerda las muertes familiares sin haberlas vivido personalmente como heredero de una historia familiar signada por la violencia étnica. En este sentido, la inmigración, lejos de haber resuelto la persecución por motivos étnicos continúa, pero, ahora en el país al cual sus padres inmigraron y del cual Lucien es ciudadano. La paradoja que enfrenta Lucien de ser un ciudadano sin derechos pone de relieve el frágil estatus de los inmigrantes judíos en Argentina en las primeras décadas del siglo veinte. (Rocha, 2010: 174)

La articulación de la voz narrativa extiende el alcance de los hechos narrados hacia el pasado y hacia el futuro. Construye mediante aquellos procedimientos metafictivos un afuera del relato que supone una superación del trauma y la violencia. Como Rocha afirma, si Lucien terminó sus estudios, tuvo una familia y regresó a Villa Clara para convertirse en el médico de la colonia, Lucien “consiguió cumplir una función social importante a través de su servicio a la comunidad judeoargentina” (Rocha, 2008). El afuera del relato es un testimonio de supervivencia, una superación del trauma. El refugio de la memoria no sólo permite sobrevivir al arresto y a la tortura, también restablece los vínculos del personaje con su historia y la de sus antepasados. De esta manera, la memoria se convierte en un agente social que excede los límites del sujeto que la ordena. La articulación narrativa, en su carácter público, permite que las mismas instancias de otredad en las que se cimenta la identidad del

sujeto se vuelvan comunicables. La memoria, en tanto materia narrativa y en tanto discurso sobre la Historia, libera en el decir el sentido de la experiencia.

2.3 El decir ante la representación de la realidad: las trampas del realismo

La novela, como todo género literario, supone un diálogo con todas las obras que la preceden.

Quizá la lógica detrás de su composición esté motivada, en parte, por el diálogo con su misma tradición. Los géneros se revitalizan, se inventan, se dejan atrás. Seduce al oído pensar que detrás de cada cambio se encuentra una explicación, sea social o estructural. El oficio de narrar precede la invención de la escritura. Narrar implica recordar, codificar para el futuro el relato de la experiencia. Las tradiciones orales de sociedades ágrafas están cargadas de narraciones. Las composiciones más antiguas que conservamos son del tipo narrativo. La épica, en tanto género, sirvió como modelo apropiado para estructurar el recuerdo y la experiencia durante siglos.

Lukács, en *Teoría de la novela*, en un intento de definición, apunta que la novela, “en el proceso de configuración, busca descubrir y construir la totalidad de la vida oculta. La estructura dada del objeto (es decir, la búsqueda, que es sólo una manera de expresar el reconocimiento del sujeto de que ni la vida objetiva ni su relación con el sujeto es espontáneamente armoniosa en sí misma) indica el temple al momento de dar forma” (Lukács, 2010: 54). Esta vida oculta pone al sujeto en el centro mismo de las preocupaciones, tanto filosóficas como artísticas. Al mismo tiempo, esta exploración del yo estaría apuntalada por una representación de tipo realista que diera cuenta de los espacios y visiones de mundo que lo sustentaran. “Todas las fisuras y grietas inherentes en la situación histórica deben ser introducidas en el proceso de configuración y no pueden ni deben ser ocultadas a través de

medios compositivos” (Lukács, 2010: 54). La novela, en tanto género, supone la fijación de la experiencia en el mundo, con especial atención al sujeto que lo habita.

Queda, por supuesto, el problema filosófico de determinar o delimitar el concepto de realidad objetiva dada que será captada por el novelista, asunto que no debería dejarse de lado en una discusión sobre una literatura de corte “realista”. Jakobson (1970) plantea que el problema de la realidad dentro de la literatura realista puede comprenderse dependiendo del concepto de realidad que suscriba la obra. La narración será considerada realista si el texto conforma a ciertas nociones de realidad conceptualizadas por el crítico, el autor, el lector no especializado o el mercado, aunque dichas nociones no necesitan ser compartidas por todos y cada uno de estos agentes. Por tanto, el concepto de realidad del texto se determina de manera contextual y de ninguna manera puede asumirse como algo fijo. Jakobson enumera las combinaciones y alternativas para considerar a un texto como realista, aunque no emite algún juicio de valor a partir de ello. Para *El arresto*, si se acepta que el texto pretende asumir un sesgo realista, me parece más provechoso situar la discusión en la historia del género novelesco y en los debates entre los teóricos marxistas, dado que en la novela se explicita una intención de intervenir sobre la realidad. Así, la adopción de estrategias narrativas realistas es una decisión ética y artística, otro de los elementos a interpretar del texto. “Cuando salga voy a dar cuenta de lo que me ocurrió, para que nadie me vuelva a decir lo que yo dije a Luigi Melle el día que lo conocí: *En política no me meto*” (182, las cursivas son del original). El narrador cede la palabra a Lucien y éste explicita la finalidad que persigue la novela: la politización del lector para que éste afirme, como el protagonista, “Vuelvo al mundo de los vivos y me declaro a favor de ellos [los trabajadores] y en contra de la indiferencia de ciertos personajes oscuros que no me va a ser posible evitar” (183). De ahí se

desprende la necesidad de apegarse a las estrategias de la literatura realista, aunque la misma historia del género novelesco y los debates en torno al realismo reconfiguren las consecuencias de esta decisión estética y retórica.

La impronta realista parece determinante en la historia del género novelesco. “El realismo fue inmanente en la novela. Incluso las novelas fantásticas por su temática han intentado presentar de tal modo su contenido que emanara de él la sugestión de realidad” (Adorno, 1962: 45). *El arresto*, en tanto novela que conserva también la pretensión de representar una realidad objetiva dada, también está expuesta a estas presiones. Además, a pesar de aquella construcción fragmentaria de la voz narrativa, además de la lógica que anima su composición (que discutiré en el siguiente apartado), parecería adquirir cierto fundamento ético-político con la manera en la que representa dicha realidad hipotética. La pretensión de una literatura realista parecería confrontarse con una estructura que la acerca más a la literatura de corte vanguardista. Pero el peso de la impronta realista parecería querer ahogar el diálogo sobre su estructura. La perspectiva realista “clásica” (si se me permite la expresión) supone una subordinación a las exigencias del contenido. Los aspectos expresivos y estilísticos, en su diálogo con la representación de la realidad objetiva dada, deben ser dejados de lado en búsqueda de una construcción más o menos transparente. La perspectiva realista, en su fidelidad, estaría imposibilitada para transformar la realidad, para exponer una crítica desde sus medios expresivos y estilísticos. La subversión de las expectativas del tratamiento realista, sostiene Adorno en sus objeciones a la perspectiva lukacsiana, crean un posición donde la obra de arte inaugura una posibilidad de apropiación de la realidad empírica, al tiempo que se le modifica y critica. De esta manera, *El arresto*, en las tensiones que

manifiesta su pretensión de representación con las pretensiones de su expresión supone, también, una crítica a la realidad que discute.

Como imagen, el arte es acogido en el sujeto, en vez de petrificarse ante él como cosa, según el orden del mundo alienado. En virtud de la contradicción entre este objeto conciliado en la imagen (es decir, espontáneamente acogida por el sujeto) y la exterioridad objetiva inconciliada, la obra de arte critica la realidad. Sólo en virtud de esta diversificación y no en virtud de su negación, la obra de arte se hace a la vez obra de arte y justa conciencia. (Adorno, 1982: 56)

La novela, en tanto género, incluso hoy, parecería todavía gravitar en torno a la definición que alcanzó durante el siglo XIX; las expectativas en el horizonte de lectura que creó la novela realista parecerían todavía delimitar el diálogo que crea con su mundo. El realismo, en tanto estrategia discursiva, en tanto perspectiva y ambición, configura de manera particular el mundo de la representación y el mundo representado. La novela realista decimonónica, en su alcance cuasi-omniabarcador permanece como punto de referencia para todo proyecto creador. Las pautas que estableció en su conquista del mercado de su tiempo y su sitio en la tradición, aunque de ninguna manera signifiquen una normativa que determine las posibilidades de expresión, tienen, sin embargo, un carácter de ineludibles. La novela realista, para la representación de su mundo dentro de lo narrado, tenía que delimitar sus estatutos de verdad y las vías para consolidarlo. El público debía ser capaz de leer su espacio, reconocer a sus vecinos, aceptar la moralidad de las acciones. El novelista, para mantenerse como productor de arte, para sobrevivir de su oficio, debía dar cuenta de estas expectativas y alimentarlas. Incluso se modifica la noción misma de verosimilitud: más que suponer un hecho que podría ser verdad, se entiende algo que el público acepta como realidad.

“Todo gran arte, repito, desde Homero en adelante, es realista, en cuanto es un reflejo de la realidad” (Lukács, 1982: 13). La literatura, o todo gran arte, adquirirá su validez en tanto espejo de su tiempo. Para Lukács, así como otros pensadores marxistas, la relación que el texto guarde con la representación de la realidad objetiva dada encierra, en sí misma, el valor de la obra en tanto arte. De esta manera, incluso obras que escapan a las estrategias discursivas realistas serán también juzgadas en torno a la fidelidad en torno a la representación de una realidad dada; el realismo no sólo se vuelve una posición filosófica, será la perspectiva misma desde la cual debe narrarse. Sin embargo, debe entenderse, como afirma Juan José Saer, que “el rechazo escrupuloso de todo elemento ficticio no es un criterio de verdad” (1997: 10), es un trabajo que empuja a la obra de arte hacia ciertas nociones de verosimilitud o, dicho de otra manera, a la articulación retórica de la estética realista. Pero, para los pensadores marxistas, no es suficiente una perspectiva, una actitud ante lo narrado —una intención de fidelidad a la realidad empírica dada—, la novela también debe subordinarse al propósito de manifestar las contradicciones que emanan de la realidad social, más allá de su adhesión a cierta ideología. La representación artística de esta realidad, subordinada no sólo a la perspectiva, sino también a la explicitación de las contradicciones históricas, obtiene su legitimación en la medida en la que la novela implica una lectura, una captación de su tiempo. Esto, sin embargo, conduce a concebir la ficción como “la exposición novelada de tal o cual ideología” (Saer, 1997: 12-13), y deja de lado toda indagación crítica de las posibilidades expresivas de la palabra. Si la novela se reduce a un vehículo ideológico, la única alternativa posible para la creación artística es la de la representación mimética.

La construcción realista de la representación —en tanto una toma de postura ética y estética— no sólo implica fidelidad en su transfiguración artística al interior de la obra; en la

novela, en su selección y delimitación, esto es, en la manifestación de la comprensión del autor de la realidad, las estrategias textuales, la descripción y la narración, deberán estar suscritas a los propósitos generales de la representación. De ahí las objeciones que tanto Lukács, Steiner y Barthes anteponen a la obra de Flaubert y rescatan de Balzac. “Cuando Balzac describe un sombrero, lo hace porque lo lleva puesto un hombre. La descripción de la gorra de Charles Bovary es una pieza de blasonería técnica; da cuenta del dominio que tiene Flaubert del léxico sartorio francés. Pero el objeto está muerto (Steiner, 2000: 312). El sentido de la descripción explicita la condición realista del relato, más allá de las acciones; “todo lo que es verificable en este tipo de relatos es en general anecdótico y secundario, pero la credibilidad del relato y su razón de ser peligran si el autor abandona el plano de lo verificable” (Saer, 1997: 11). La realidad, pues, para su inserción dentro del texto narrado, implica un tratamiento específico de sus componentes y toda distancia que adopte la narración con esta perspectiva entraña el riesgo de traicionar las expectativas del público lector y, hasta cierto punto, las intenciones autorales.

Hobsbawm (1999), al ocuparse de la explicación del fracaso de las vanguardias pictóricas y sus continuadoras durante el siglo XX, da en el clavo de una cuestión que toca el corazón mismo de la narrativa posterior al XIX. La invención de la fotografía supuso una crisis en el seno de la pintura. ¿Cómo podría el pintor, ante la obsolescencia tecnológica, competir con la cámara en la persecución por la representación de la realidad? Mientras que el pintor la reproduce, idealmente, la cámara la captura. Y aunque desde la fenomenología puede discutirse que la mera selección que implica el encuadre de la fotografía supone más una interpretación que una captura de la realidad, dentro de la pintura se optó por dejar de lado toda pretensión mimética. De ahí el auge, a partir de las vanguardias, de la pintura no

figurativa, no representacional, cuya búsqueda de sentidos parte de la interioridad del artista para centrarse en los procedimientos mismos de la obra de arte. Esta decisión parecería razonable, pues, ¿por qué atenerse a cierta estética realista en la pintura si la fotografía puede hacerlo mejor? La novela de corte realista, así como la pintura, también parecería a la zaga, bajo el peligro de la obsolescencia tecnológica. La invención del cinematógrafo supuso una crisis en el corazón mismo de la narrativa moderna. ¿De qué detenerse a captar una realidad objetiva dada si el cine puede hacerlo mejor? ¿Cómo narrar a la manera de los maestros del XIX, si el cine puede, al mismo tiempo, narrar y describir? Walter Benjamin ya había advertido este proceso en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*; “antes de la llegada del cine, mucha agudeza fue empleada inútilmente en decidir si la fotografía era un arte o no —sin haberse planteado la pregunta previa acerca de si el carácter global del arte no se había transformado a causa del descubrimiento de la fotografía” (2003: 63). La capacidad técnica de reproducir una realidad objetiva dada trastocó el mundo de la literatura, del periodismo y del cine. La novela, por su parte, se confrontaba con su obsolescencia; el periodismo y el cine quedaron sujetos a la estética y concepción realistas. La novela, sumida en su crisis, debió ofrecer una respuesta a la tentativa del realismo ante la usurpación de sus pretensiones realistas.

La novela necesitó mutar para sobrevivir a la máquina. Los géneros no son eternos y su continuidad no puede asegurarse. “Si la novela quiere permanecer fiel a su herencia realista y seguir diciendo cómo son realmente las cosas, tiene que renunciar a un realismo que, al reproducir la fachada, no hace sino ponerse al servicio del engaño obrado por ésta” (Adorno, 1962: 47). En *El arresto*, aquella realidad objetiva dada, representada con una pretensión de fidelidad a los hechos empíricos, aparece trastocada por la estructura del texto,

por la articulación de la voz narrativa y por la lógica del montaje que anima la composición. El relato, en aquella visión orgánica que lo estructura, encierra una crítica a la realidad, al tiempo de politizar la colocación de la figura del escritor en lo social. La realidad, dejada atrás por el decir de la novela, queda transformada por el acto de enunciación.

“Cuando salga voy a dar cuenta de lo que me ocurrió” (182). Detrás de esta afirmación de Lucien se explicita la necesidad de atenerse a una colocación estética y retórica realista. Para mantener la calidad de testimonio, para convencer al lector de aceptar lo relatado, el discurso debe reproducir, como Jakobson (1970) afirma, un mundo que el receptor pueda reconocer como realidad. De ahí la construcción de los espacios, de la época. Sin embargo, como también afirma Adorno, para representar la realidad objetiva dada, la novela debe renunciar a reproducir la fachada de la realidad. La estructura de la novela y la construcción de la voz narrativa subvierten las nociones del realismo. La elaboración artística, la composición de la novela, suponen una transformación sobre el material recabado. La memoria trabajada a partir del desarrollo del personaje y el manejo de la temporalidad dentro del discurso implican una operación sobre la realidad, una forma de asimilarla y transformarla, de dotarle de sentido. La composición de la novela es un acto político, una forma de incidir sobre la realidad. Los silencios que pueblan la novela evidencian los límites discursivos de la memoria en tanto fenómeno subjetivo, individual. En *El arresto*, la fidelidad ante la representación de la realidad se contrapone al decir de la novela. El decir rechaza la solidez monolítica de la Historia, propone una salida discursiva que posibilita narrar el trauma, sobrevivir a la tortura. El estatuto de verdad de la ficción se sostiene mediante la transformación discursiva de la realidad. La verdad del texto se funda a partir de su incidencia en lo social. Las estrategias retóricas del realismo, aceptadas inicialmente como necesidad

para la creación del testimonio, son superadas por la articulación de la voz narrativa. Ante el decir de la novela, la realidad adopta los rasgos del decir. Después del decir, la realidad será la que haya propuesto el decir.

2.4 El decir interrumpido: la lógica del montaje en *El arresto*

Si el decir del narrador es la perspectiva desde la que se funda el decir de la novela, es decir, el desde dónde se dice, la estructuración de los pasajes, la lógica detrás de la composición será la comprensión del cómo se dice. La ordenación de los pasajes, la incorporación de otros discursos, refieren a una acción que corresponde a la categoría de autor y, en el caso de *El arresto*, aparece como algo tematizado dentro del texto y que exige ser interpretado, ya que el novelista “‘compone’ en cada etapa de su creación, ya escribiendo una frase bien equilibrada y bien ritmada, conforme al movimiento de la página, a su espíritu y sus intenciones, ya fabricando un plan sometido a estas mismas exigencias, pero que pone también problemas de articulación, de enlaces y correspondencias entre los episodios, de variedad y de unidad” (Bourneuf y Ouellet, 1975: 64).

El problema de la composición encierra la pluralidad de sentidos que pueden leerse en la obra. Si en los apartados anteriores discutí la articulación de la perspectiva narrativa, la configuración del sujeto a partir de la memoria y las pretensiones de representación de la realidad (a partir de los prolegómenos de la narrativa realista), ahora incorporaré unas últimas categorías críticas que, espero, me permitan dar cuenta del sentido de la obra y evidenciar la potencia expresiva desde la lógica del montaje. Para el caso, pensando en el problema de la composición de la novela, recuperaré las reflexiones de Peter Bürger acerca del montaje en las “obras” de las vanguardias históricas. Además, encuentro provechosas sus ideas acerca de las obras de arte “orgánicas” como principio unificador de los fragmentos que componen

la novela y como pista rumbo a una posible interpretación de la estructura del decir. No pretendo deshistorizar los procedimientos de las vanguardias históricas en la interpretación de una obra posterior. Sin embargo, considero que su perspectiva ante los procedimientos de las vanguardias arroja luz sobre la construcción de la novela que me ocupa y permiten ofrecer una interpretación (que sería imposible para una obra de arte “inorgánica”, como la que caracterizaría a las de dicho periodo). El decir de *El arresto* no sólo se interrumpe por la irrupción del otro, por los pasajes en los que Lucien recuerda y dialoga con la figura de su padre. Hay dos pasajes que encuentro enormemente significativos por la interrupción que suponen en el discurso y que sólo pueden explicarse mediante la lógica del montaje. La discusión teórica que sigue tiene el objeto de proveer las bases para interpretar ambos pasajes, los de la página 127, la inserción de una plegaria en hebreo que interrumpe la narración (que, a pesar de todo, la inscribe como parte de lo que se quiere decir), y los reportes policíacos incluidos en la 166, 167 y 168, que confrontan la noción de verdad y realidad que anima el resto del relato. Estos dos pasajes, junto con la revelación del final de la novela, encierran la dimensión ética y política de la narración. “La realidad está tejida de ficciones” (Piglia, 2001: 11). Ante la fuerza del Estado, ante su propia fabricación de realidad, la novela ofrecerá otra alternativa.

El montaje, en tanto procedimiento artístico, es algo que puede encontrarse en el arte desde sus primeras manifestaciones. “El montaje supone la fragmentación de la realidad y describe la base de la constitución de la obra” (Bürger, 2000: 137). Sin embargo, las vanguardias históricas encontraron en la incorporación de fragmentos ajenos a la realidad misma de la obra un principio mediante el cual dinamitar los márgenes que la encerraban y cumplir con el proyecto de reunir arte y vida.

Evidentemente, pegar papeles de periódico en cuadros supone un momento de provocación, aunque no debemos sobreestimarlos, pues al fin y al cabo, los fragmentos de realidad están al servicio de una composición estética de figuras y buscan un equilibrio de los elementos concretos como volúmenes, colores, etc. Podemos hablar fácilmente de una intención reprimida: se trata de destruir las obras orgánicas que pretenden reproducir la realidad, pero no mediante un cuestionamiento del arte en general como en los movimientos históricos de vanguardia. El intento apunta a la creación de objetos estéticos que prescindan de los criterios tradicionales. (Bürger, 2000: 138)

Para el arte de las vanguardias históricas, la lógica del montaje dinamita la organicidad de la obra. Ya no existiría un principio unificador que diera cuenta de la intención del autor; de ahí que la noción de obra de arte inorgánica sea tan productiva para entender dicho periodo. Sin embargo, *El arresto*, novela escrita a casi cien años de las vanguardias históricas, no pretende funcionar bajo la misma óptica, sino como una obra de arte orgánica, como la que definió al arte precedente. Aquí el montaje, en tanto procedimiento, pretende completar las posibilidades del decir, interrumpidas por su misma acción.

La obra de arte orgánica está construida desde el modelo estructural sintagmático: las partes y el todo forman una unidad dialéctica. El círculo hermenéutico describe la lectura adecuada: las partes sólo están en el todo de la obra, y éste a su vez se entiende únicamente por las partes. La interpretación de las partes se rige por una interpretación anticipadora del todo que de este modo es corregida a su vez. (Bürger, 2000: 144-145)

Los pasajes insertos, el silencio que suponen para la voz narradora, son elementos necesarios para su interpretación. El montaje, en tanto procedimiento, evidencia la potencia del decir literario y se convierte en una pieza fundamental para el sentido de la obra. El decir

interrumpido por discursos ajenos supone una tensión entre dos ficciones: la de la novela y la del Estado.

El primero de los pasajes insertos, pese a la interrupción del decir que supondría el procedimiento del montaje, no interrumpe la narración, aunque sí erige una barrera interpretativa. El pasaje inserto en la página 127 viene precedido por un fragmento breve: “Lucien camina nervioso. Sólo escucha las voces de los segadores y el zumbido de las gavillas de arroz al caer al suelo. Va hasta el cementerio, hasta la tumba de Max, y abre el *Sidur* y lee,” (126). La página 127 inserta la plegaria seleccionada. El fragmento que le sigue continúa con el decir: “Después, cierra el libro de rezos” (128). El decir del narrador, interrumpido por el montaje, no interrumpe la narración. Este pasaje otorga la pista para interpretar el reporte policial que se inserta en las páginas 167, 168 y 169. Si el primer pasaje inserto supone un acto de afirmación, de permanencia, de supervivencia del yo y de la comunidad de la que forma parte, el pasaje inserto de la policía contrasta dos relatos distintos, el fabricado por el Estado y aquel del que da cuenta la novela misma. La distancia entre uno y otro recupera la importancia del decir, siempre amenazado por las interrupciones.

Gran parte de lo afirmado en este capítulo estuvo encaminado para proponer una interpretación de estos dos momentos. Por eso necesité describir la colocación del narrador y las posibilidades que su decir encierra, reflexionando sobre la configuración del sujeto a partir de la memoria y la complejidad que implica considerar la perspectiva que funda el recuerdo. Por eso quise recuperar la discusión ante la polémica del realismo que ha regido gran parte de la narrativa desde el siglo XIX. Por eso me pareció pertinente recuperar las ideas de Bürger sobre el procedimiento del montaje en las vanguardias y su mirada sobre las obras de arte orgánicas.

Considero que en estos dos momentos de la novela se descubre la potencia del decir, la significación del silencio, la importancia de la literatura como hecho social y la impronta ética y política que encierra el esgrimir la palabra ante las fabulaciones del Estado. El reporte policial interrumpe el relato y muestra una construcción de la historia en la que justifica sus excesos y sus atrocidades. La novela construye un espacio de combate contra aquella ficción. La novela recupera la propia historia, dinamita el consenso que la niega. El encuentro entre ambas ficciones no permite que ninguna quede intacta. La verdad del Estado parecería desmoronarse, mientras que somos testigos del poder de su brazo. Lucien sobrevive, rehace su vida, sienta cabeza, colabora con la causa desde su profesión. Su capacidad para actuar sobre su realidad sobrevive a su encuentro con la fuerza del Estado. Pero el decir le es negado. La pluma que retoma su historia necesita ser la de la generación siguiente. Aquí, la novela tematiza el fracaso en la incidencia de lo real de la literatura, producto de su condición autónoma. La revelación de la autora ficcional y las condiciones en las que se recupera el manuscrito encontrado también supone una lectura sobre los alcances de la novela. El manuscrito es recuperado décadas después y esto supone, sí, un espacio de resistencia, pero también un testimonio del margen, del decir mismo. La novela no habría podido enmendar el daño, derrumbar al Estado. Sin embargo, la fuerza del testimonio perdura dentro de sus posibilidades expresivas.

La memoria, en tanto procedimiento mental y narrativo para comprender la realidad y dotar de sentido a la experiencia —como apunta Ricoeur—, aparece confrontada a partir del montaje con discursos que no sólo la contradicen, sino que pretenden borrarla. Al confrontar la ficción propuesta por el Estado, el decir de la novela afirma su capacidad expresiva y transformadora. La articulación de la voz narrativa, al prescindir de las estrategias

retóricas del realismo al tiempo que mantiene su manera de presentar los espacios y la época representada, supone un trabajo sobre la realidad objetiva dada. La identificación de la autora ficcional, la editora que rescata el texto y el campo intelectual que puede adivinarse afuera del relato (y dentro de la novela) tematiza y explora la colocación del escritor en la sociedad contemporánea. Será tarea del autor rescatar la memoria del otro, transformarla en discurso, en literatura, no sólo para otorgar al individuo una capacidad para desbordar los límites que lo encierran, sino para confrontar las fabulaciones impuestas por el Estado. Hablar por los otros, recordar por los otros, adquiere una dimensión ética ineludible. Así, el decir interrumpido de la novela alberga una última vuelta de sentido. La novela, en su generosidad inconmensurable, puede incorporar en su decir otros decires, otras perspectivas. El discurso del poder puede ser cuestionado, subvertido, confrontado, en el material espacio que abren las páginas de la novela. Los procedimientos de las vanguardias históricas pueden asumirse como una estrategia de transformación de la realidad. La acción del decir empodera al que enuncia, pero también a los que no tuvieron voz. El decir interrumpido restablece en su discurso el decir que quiso ser borrado. La novela abarca en su estructura y en su perspectiva el mundo que recupera, la realidad objetiva dada que combate. Y los silencios de la novela están poblados por todas las posibilidades del decir.

El decir de la memoria

Inútil es el libro cuando la palabra carece de esperanza.

Edmond Jabès

La escritura es un surco que ensaya la permanencia. Ante la certeza de la muerte, ante la amenaza del olvido, ante la catástrofe, la palabra se levanta como un trabajo de la esperanza. El decir de la memoria inscribe un universo de sentidos que, en su lento recorrer, delimitan el rostro de la pérdida. El sujeto de la memoria talla e inscribe las propiedades de aquel rostro, pero las facciones que resultan se ajustan al del público que recibe el relato del decir. La escritura traslada hacia el otro la experiencia del yo. Así, la materia del recuerdo habita y resignifica la mirada del otro, aquello que da forma al individuo reconstituye su dimensión social e instala en el ámbito de lo público marcas simbólicas que se contraponen al olvido.

Contra el decir de la memoria, la imposibilidad de la experiencia. Ahí donde Benjamin advierte la pérdida de sentido ante la última de las transformaciones de la sociedad industrial, ahí donde Agamben señala que ni siquiera el relato de la imposibilidad restituye la noción misma de experiencia, el trabajo de luto y el trabajo de memoria del decir se presentan como una alternativa contra el olvido. Si el decir de la memoria permite la transformación de la vivencia en experiencia a partir del proceso discursivo de narrar, aquella cosa narrada reconstituye su dimensión social en la medida en que puede enunciarse. Ante la pérdida, el relato de la pérdida, ante la ausencia, el recorrido de la ausencia. Aquello que sobrevive acompaña el decir de la memoria.

La memoria, en la articulación de su decir, implica un trabajo sobre la temporalidad que abarca el presente de la enunciación, así como la lógica del mundo recuperado. Ricoeur,

al reflexionar en torno a la fragilidad de la noción misma de identidad cuando ésta se fundamenta en la memoria, advierte los peligros que se levantan contra el decir. La identidad fundada en la memoria se ve amenazada por tres instancias que, al mismo tiempo, le son esenciales: el tiempo, el otro y el poder. El sujeto que se traslada en el tiempo al examen de su propio pasado recupera en su andar todo un universo de significados, aunque la perspectiva que se funda en el presente implique desde el principio una toma de postura ante los hechos recordados. El recuerdo se interpreta desde la perspectiva que enuncia; la inserción de los hechos en un orden narrativo que jerarquiza y les adscribe valor supone ya una evaluación de los hechos recobrados. A la vez, la temporalidad puede crear una disonancia entre el sujeto que recuerda y el sujeto del recuerdo. ¿Puede el sujeto reconocerse en las acciones o acaso los cambios sufridos en su persona suponen ya una ruptura insalvable? ¿Acaso el sujeto se reconcilia en la tensión entre los dos tiempos proyectados, el de los hechos pasados y la evaluación crítica del presente que los recupera? El decir de la memoria, acaso, supondrá una distancia crítica entre el sujeto y el objeto. Sin embargo, dicha distancia también se entiende como una estrategia de supervivencia, como una forma de superar el trauma de lo vivido sin reprimirlo, una vía de asimilación a la que la tentativa de transformarlo establece las pautas en las que se entenderá la experiencia.

La constancia de la presencia del otro supone también una amenaza para la identidad fundada en la memoria. Si la percepción crea al fenómeno, si la mirada inaugura el objeto en que se posa, ¿acaso la existencia de otra percepción no anula la certeza de la perspectiva? La otredad delimita los alcances del sujeto. La diferencia circunscribe el alcance del decir de la memoria. Sin embargo, la semejanza levanta un cerco distinto alrededor de las posibilidades de expresión. Las posibilidades de un decir propio adquieren su correlato en las posibilidades

del decir del otro. La mera existencia del decir presupone otros decires. Y, sin embargo, en la articulación del decir se revelan los puntos de contacto entre distintas perspectivas. Así, el discurso funda la experiencia compartida y su misma comunicabilidad convierte la experiencia personal en un universo común de relaciones simbólicas y perspectivas ante lo vivido. Si el decir de la memoria comunica la experiencia de ser en el mundo, con su articulación, el sujeto volverá a habitar los objetos de su cultura. Así, la imposibilidad de la experiencia se combate mediante los procedimientos de la memoria.

En la corroboración del decir del otro ante la perspectiva del sujeto se adivina otra dimensión que atenta contra las nociones de identidad en las que se funda el decir del “yo”: la condición ideológica del recuerdo y el discurso del poder. La perspectiva del sujeto está expuesta a las mismas presiones de la noción de sujeto. Las relaciones de género, de clase, de grupo, suponen un lente que captura la vivencia y reconstituye la experiencia desde las condiciones que lo moldean. La mirada hacia el pasado se encuentra ideologizada y la acción del decir, en la medida en la que supone una interpretación del mundo recuperado, compromete su veracidad en la medida en la que obedece otras causas.

Por otro lado, el Estado crea ficciones, el poder político ordena y jerarquiza los acontecimientos del pasado y propone una interpretación que justifica el ejercicio de este poder. Ante la dimensión inabarcable del discurso del poder, la amenaza del olvido y el borramiento de la experiencia del sujeto. El decir de la memoria supone la propuesta de una ficción que rivaliza con la versión hegemónica, aunque la lucha sea asimétrica. Sin embargo, su existencia subvierte su pretensión abarcadora. En la medida en que la experiencia personal adquiere su relato en la articulación de la memoria, la perspectiva del sujeto se traslada hasta habitar la mirada del otro. La dimensión personal se confronta con la esfera pública del poder

y, en la medida en que multiplica sus alcances, transforma la perspectiva que da cuenta del universo vivido.

Si la memoria es un procedimiento mental mediante el cual el sujeto internaliza la experiencia, el problema retórico de su articulación puede extenderse en tanto procedimiento literario. Si el mundo de la novela se construye a través de los procesos de la memoria, su articulación discursiva comienza en el problema retórico del “yo”. El sujeto de la enunciación de la novela encuentra en la materialidad del recuerdo aquello que necesita recuperarse a partir del lenguaje. Al mismo tiempo, el despliegue discursivo de la memoria transfigura aquello que refiere. El universo simbólico queda poblado por las instancias que recupera el sujeto de sí mismo. En las dos novelas estudiadas de Perla Suez, el decir de la memoria configura las posibilidades de la expresión y supone una elaboración discursiva que, en la medida en que se inserta sobre lo social, incide sobre la realidad objetiva dada y confronta la visión hegemónica que se propone desde el poder.

En ambas narraciones, la dimensión personal de la novela se reivindica como una herramienta contra el olvido. En *Letargo*, la retoricidad del yo adopta las dimensiones de la ausencia y el relato de la experiencia circunscribe las posibilidades de expresión de la memoria. Para Déborah, la narradora-protagonista de la novela, el decir de la memoria supone una forma de dar sentido a lo vivido. La memoria revive acontecimientos traumáticos: el nacimiento y la muerte del hermano, la locura y el suicidio de la madre, el desgarre del núcleo familiar a partir de distintos conflictos políticos y personales. El decir de la memoria jerarquiza y ordena lo vivido, se construye como un intento de clarificar y asimilar los acontecimientos que sustentan la perspectiva del sujeto que enuncia. La novela se propone como una reconciliación entre dos miradas, la de la niña, sujeto del recuerdo, y la adulta,

sujeto de la enunciación. El cuerpo del relato se traslada entre ambas perspectivas, permitiendo que el trabajo sobre la temporalidad de la enunciación implique un salto interpretativo. La mirada adulta se adentra en los espacios en los que la niña no tiene acceso. La perspectiva del sujeto que enuncia interpreta los acontecimientos y los estructura en un ejercicio que da sentido a lo vivido. Al mismo tiempo, la mirada de la niña mantiene la fidelidad del relato, da fe del trauma y la violencia del recuerdo y la noción misma de identidad. De ahí la importancia de los saltos entre la primera y la tercera personas, de ahí la importancia de la perspectiva doble como proceso de interpretación. La reconciliación entre los dos sujetos recupera las sensaciones, así como la experiencia del otro, y toda articulación discursiva supone un acto de internalización al tiempo de volver comunicable la experiencia y, por lo tanto, un hecho social que se inscribe en lo político. El último Cuaderno tematiza simbólicamente el problema de la memoria en tanto procedimiento literario. La ceguera de Déborah desaparece por el trabajo de la memoria. La acción de recordar, arrastrando todo el universo de sentidos simbólicos y vivencias personales, restituye la posibilidad de la mirada en la medida en que el sujeto se apropia de su propio pasado. El mundo de la memoria se recupera y, al mismo tiempo, también adquiere una dimensión pública al interior de la novela a partir de la propuesta de exposición fotográfica y la elaboración de un filme. El universo de la memoria de Déborah se convierte también en cosa narrada en la medida en que la película exige dar un sentido narrativo a lo vivido.

La reflexión en torno al problema de la enunciación en *El arresto* sitúa al problema del decir de la memoria en la esfera del otro. En *El arresto*, la categoría de narrador no se corresponde con la del sujeto del relato, aunque se recupere su palabra para el ejercicio de la memoria. La estructura de la novela construye un afuera del relato, también ficcional, que

tematiza la inserción de los procesos de la memoria en la esfera pública. Leonora recupera la historia del padre, recupera para su expresión la memoria del padre. La articulación discursiva de la memoria de Lucien queda a carga de su hija y del campo intelectual que asegurará la circulación de su relato. La incorporación de citas implica un tratamiento específico de la memoria en tanto testimonio. Los recuerdos de Lucien se articularán en primera persona, la categoría de narrador cediendo la palabra al sujeto de la narración. El discurso de la novela seguirá en términos generales las posibilidades de expresión de la memoria. Sin embargo, la lógica de la composición de la novela supone una intervención del universo social sobre su propio cuerpo. Los textos insertos podrán interpretarse positiva o negativamente. La página del *Sidur* se lee como una seña de identidad, una marca contra el olvido que recupera la memoria. Los informes policiales, por el otro lado, implican la construcción de un discurso que se contrapone al resto de la novela. Los pasajes insertos interrumpen el decir de la memoria y dan cuenta del discurso de los otros que interviene en el ámbito de lo social. Sin embargo, dado que el discurso del Estado no queda asimilado en el discurso de la novela y manifiesta su poder de acción al irrumpir e interrumpir el decir de la memoria, el diálogo que se inaugura reviste al discurso literario de una fuerza equiparable al de la visión hegemónica. El decir de la memoria desnuda la falsedad de las ficciones del Estado; recordar supone una acción política que se contrapone al crimen.

La escritura es un surco que ensaya la permanencia. Las marcas que sobreviven están hechas de memoria. Pese a la certeza de la muerte, el decir de la memoria concede a lo vivido de una segunda existencia en tanto su alcance se extiende hasta el otro. Aunque la ausencia sea irreparable, aunque la pérdida sufra un carácter de irrevocable, la acción de decir delimita el mundo recobrado. Ante la muerte, ante el olvido, la esperanza que encierra la memoria.

Así como el otro sobrevive en la expresión de la memoria, en la comunicación de la experiencia, así el sujeto sobrevive en la materia en que dispara: el lenguaje. “Decir” conlleva un trabajo de esperanza, un intento de permanencia que aprehenda la experiencia. “Decir” restituye al sujeto su dimensión social. La escritura recoge las marcas del sujeto y las traslada a los otros. Al mismo tiempo, el decir de la memoria, en su inserción de lo social, intervendrá en la realidad objetiva dada e incidirá en el ámbito de lo político desde las características de su expresión. Aunque la escritura nunca disminuya la dimensión de la pérdida, la memoria sobrevive a los hechos relatados y el decir deja en prenda la constancia de su paso. La escritura es testimonio de esperanza, un espacio recobrado a la muerte y al olvido. Aquello que queda reta al tiempo con la permanencia de su sustancia, contra la tentación deliberada de callarse. Ante el tiempo, la esperanza que se desprende de la memoria. Ante el tiempo, la permanencia del sujeto y el universo del sujeto. Ante el tiempo, la constancia del lenguaje.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2007), *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- Alberca, Manuel (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Alberdi, Pilar (2012), “Reseña: *La pasajera* de Perla Suez”. En: <http://pilaralberdi.blogspot.com/2012/04/la-pasajera-de-perla-suez.html>. Fecha de consulta: 31 de julio de 2018.
- Almeida, Eugenia (2014), “Retrato de Perla Suez: Las cosas por su nombre”, en *Ciudad Equis*, supl. *La voz*, (11 de diciembre). [http://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/retrato-de-perla-suez-las-cosas-por-su-nombre]
- Adorno, Theodor W. (1982), “Lukács y el equívoco del realismo”, en Ricardo Piglia (comp.), *Polémica sobre realismo*. Barcelona, Ediciones Buenos Aires, pp. 41-87.
- (1962), “La posición del narrador en la novela contemporánea”, en *Notas de literatura*. Barcelona, Ariel, pp. 45-52.
- Arfuch, Leonor (2013), *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Averbach, Mágina (2004), “Con la voz de los desposeídos”, en *Ñ*, supl. cult. *Clarín*, 1, 35 (29 de mayo), p. 25.
- Benjamin, Walter (2009), “El narrador”, en *Obras*, II, 2. Madrid, Abada, pp. 41-67.
- (2008), “Parque central”, en *Obras*, I, 2. Madrid, Abada, pp. 261-302.

- (2007), “Experiencia y pobreza”, en *Obras*, II, 1. Madrid, Abada, pp. 216-221.
- (2003), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Ítaca.
Traducción e introducción de Bolívar Echevarría.
- Benveniste, Émile (2004), “El aparato formal de la enunciación”, en *Problemas de lingüística general*, t. II. México, Siglo XXI, pp. 82-91.
- Blanc, Natalia (2015), “Perla Suez: ‘Creo en el poder de las historias bien construidas’”, en *La Nación*, sec. Cultura, (25 de mayo). [<http://www.lanacion.com.ar/1795693-perla-suez-creo-en-el-poder-de-las-historias-bien-construidas>]
- Bourdieu, Pierre (2002), *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires, Montessor.
- Bourneuf, Roland y Réal Ouellet (1975), *La novela*. Barcelona, Ariel.
- Buchanan, Rhonda Dahl (2004), “Las madrigueras de la memoria en *Letargo* de Perla Suez”, en *Recreando la cultura judeoargentina/2: Literatura y Artes Plásticas*, t. I. Buenos Aires, Editorial de la Asociación Mutual Israelita Argentina, pp. 183-190.
- (2003), “La cámara oscura de la memoria en *Letargo* de Perla Suez”, en *Chasqui*, vol. 32, núm. 2 (2003), pp. 53-64.
- Bürger, Peter (2000), *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península.
- Butler, Judith, (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York, Routledge, Chapman & Hall.
- Catelli, Nora (2007), *En la era de la intimidad*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora.

De Man, Paul (1991), "La autobiografía como desfiguración". *Anthropos*, núm. 29, pp. 113-118.

Domínguez, Nora (2007), "Narrar el presente, narrar desde el presente", en *Encrucijadas*, núm. 40, s.p. [<http://www.uba.ar/encrucijadas/40/sumario/enc40-narrarelpresente.php>]

——— (2006), "Zonas de violencia, puntos de iniciación. Sobre *Trilogía de Entre Ríos*, Perla Suez", VIII Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres y II Congreso Hispanoamericano de Estudios de Género, Villa Giardino, Córdoba, 25 al 28 de octubre.

Estrada, Roberto (2015), "Un desierto sin bárbaros", en *La Gaceta de la Universidad de Guadalajara*, supl. Cultura, núm. 857, p. 5.

Friera, Silvina (2015), "Tenemos que respetar al diferente", en *Página 12*, sec. Cultura, (4 de noviembre).

Gómez Viu, Carmen (2009), "El *bildungsroman* y la novela de formación femenina hispanoamericana contemporánea". *EPOS: Revista de filología*, núm. 25, pp. 107-117.

González, José (2016). *Performatividad de la ficción en la novela argentina contemporánea: relaciones de género en Griselda Gambaro, Sylvia Molloy, Perla Suez*. Tesis doctoral, Université de Toulouse le Mirail-Toulouse II. CEIIBA/Centre d'études ibériques et ibéro-américaines.

Gnutzmann, Rita (2005), "Traición, venganza y poesía", en *Revista Alba de América*, vol. 24, núm. 45-46, pp. 431- 442.

- Gullón, Ricardo (1980), *Espacio y novela*. Barcelona, Antoni Bosch.
- Hobsbawm, Eric (1999), *A la zaga*. Barcelona, Crítica.
- Iparraguirre, Sylvia (2007), “*Trilogía de Entre Ríos de Perla Suez*”, en *La Máquina del Tiempo*, Sec. Crítica Literaria, s.p.
- Jakobson, Roman (1970), “Sobre el realismo artístico”, en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 71-79.
- Kanzepolsky, Adriana, (2016) “Signos y motivos de una memoria. *Trilogía de Entre Ríos, de Perla Suez*, Buenos Aires, Norma, 2006”, en *Bazar americano*, s.p.
- Lagos, María Inés (1996), *En tono mayor: Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*. Santiago, Cuarto Propio.
- Lejeune, Philippe (1994), *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. Ana Torrent. Madrid, Megazul-Endymion.
- Luján Picabea, María (2015), “Perla Suez: Uno nunca va a lograr contar lo que realmente quiso contar”, en *Ñ*, supl. cult. *Clarín*, (17 de febrero).
- Lukács, George (2010), *Teoría de la novela*. Buenos Aires, Godot.
- (1982), “Realismo: ¿experiencia socialista o naturalismo burocrático?”, en Ricardo Piglia (comp.) *Polémica sobre realismo*. Barcelona, Ediciones Buenos Aires, pp. 9-37.
- Lynch, Camilo (2004), “El *Complot* de los argentinos”, en *La Prensa*, sec. Cultura, (30 de mayo), p. 1.

Miroux, Jean-Philippe (2005). *La autobiografía. Las escrituras del yo*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Murroni, Roberta, “Perla Suez, I fiumi della memoria”, en *Altre Modernità: Rivista di studi letterari e culturali*, núm. 3 (2010), pp. 213-214.

Pérez, Fernanda (2015), “La novela plantea temas muy universales y muy actuales también”, en *La mañana de Córdoba*, sec. Espectáculos (18 de diciembre).

Piglia, Ricardo (2001), *Crítica y ficción*. Barcelona, Anagrama.

Pouillon, Jean (1970), *Tiempo y novela*. Buenos Aires, Paidós.

Rey, Malena (2015), “Las riendas del desierto”, en *Página 12*, sec. Letras, (31 de diciembre).

Ricoeur, Paul (2013), *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

——— (2009), *Tiempo y narración*. México, Siglo XXI.

——— (2008), *Vivo hasta la muerte*, seguido de *Fragmentos*. México, Fondo de Cultura Económica.

Rocha, Carolina, (2016), “Soñando la ‘Argentina’: familias inmigrantes en la narrativa de Perla Suez”, en *La máquina del tiempo*, s.p. [<http://www.lamaquinadeltiempo.com/algode/suez01.htm>]

——— (2010a) “Trauma personal y colectivo: familias inmigrantes judías en la narrativa de Perla Suez”, en *Confluencia*, vol. 25, núm. 2, pp. 168-179.

———, (2010b) “*Letargo y El arresto: Novelas de formación judeo-argentinas*”, en *Hispanófila*, vol. 160, pp.77-89.

——— (2008), “¿Rebeldes o parias? Inmigrantes judíos en la ficción de Perla Suez”, en *Delaware Review of Latin American Studies*, vol. 8, núm 2 (2008), s.p.

——— (2006), “Perla Suez: La memoria y el desafío de la lengua”, en *Chasqui*, vol. 35, núm. 1, pp. 69-76.

Saer, Juan José (1997), *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Ariel.

Shua, Ana María (2004), “*Complot, Perla Suez*” en *Chasqui*, vol. 33, núm. 22, pp. 184-187.

Slukich, Patricia, (2015) “Entrevista a Perla Suez: la ficción en busca del origen”, en *Los andes*, supl. Cultura, (30 de mayo). [<http://www.losandes.com.ar/article/entrevista-a-perla-suez-la-ficcion-en-busca-del-origen-850051>]

Steiner, George (2000), “Lukács y su pacto con el diablo”, en *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona, Gedisa, pp. 305-321.

Suez, Perla (2007), “La escritura, un desafío”, conferencia en City Tech CUNY, Nueva York, Estados Unidos, 28 de febrero.

——— (2006a) “Letargo”, en *Trilogía de Entre Ríos*. Buenos Aires, Norma (*La otra orilla*), pp. 13-101.

——— (2006b), “El arresto”, en *Trilogía de Entre Ríos*. Buenos Aires, Norma (*La otra orilla*), pp. 103-184.

Tacca, Oscar (2000), *Las voces de la novela*. Madrid, Gredos.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00373

Matrícula: 2163800639

EL DECIR DE LA MEMORIA:
DISCURSO Y PODER EN LA
NARRATIVA DE PERLA SUEZ.

En la Ciudad de México, se presentaron a las 16:00 horas del día 31 del mes de enero del año 2019 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DRA. ANA ROSA REGINA DOMENELLA AMADIO
DR. ANGEL ALFONSO MACEDO RODRIGUEZ
DRA. MARIA GUADALUPE CORREA

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretaria la última, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

MAESTRO EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: GUSTAVO GONZALEZ GONZALEZ

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

aprobar

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó al interesado el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

REVISÓ

MTRA. ROSALBA BERRANO DE LA PAZ
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CSH

DR. JUAN MANUEL HERRERA CABALLERO

PRESIDENTA

DRA. ANA ROSA REGINA DOMENELLA
AMADIO

VOCAL

DR. ANGEL ALFONSO MACEDO RODRIGUEZ

SECRETARIA

DRA. MARIA GUADALUPE CORREA